المصطلح النقدي
في التراث الأدبي العربي
محمد عزام
دار الشرق العربي

المُصْطلَح النَّقدي
في التراث الأدبي

تأليف

محمَّد عزَّام

دار الشرق العربي
بيروت - لبنان ص.ب ١١/٦٩١٨
حلب - سوريا - ص.ب ٤١٥

المُصْطَلح النّقْدي

في التُراث الأدَبي

المقدمة

١ـ ضرورة تجديد تراثنا النَّقدي:

مايزال النقد العربي بحاجة إلى إعادة النظر في مبادئه وقيمه على ضوء مفهوماتنا الحديثة للنقد الأدبي، وذلك بعد أن تمّ تجاوز حركة إحياء التراث ونشره، إلى مرحلة تقييمه، واستخلاص القيم الإيجابية فيه، والتي ما تزال فاعلة في حياتنا الثقافية المعاصرة.

والواقع أن النقد الأدبي عند العرب قد نشأ ملاحظاتٍ على الشعر والشعراء، قوامها الذوق الساذج، فكان ذلك سبباً لتجويد الشعر. وكان النقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئي، ويعتمد على الانفعال والتأثر، دون أن تكون هناك قواعد مدوّنة يرجع إليها النقاد في شرح أو تعليل..

فلما تقدم القرن الهجري الأول تعدّدت بيئات الشعر، فقوي النقد بقوته، وتعددت ـ أيضاً ـ نواحيه، فمن نقد لغوي إلى آخر نحوي، وثالث عروضي، ورابع يلحظ البيئة، وخامس يُعنىٰ بأحوال الشاعر في العملية الإبداعية.. الخ.

وما يكاد يهلُّ القرن الثالث الهجري حتى تتشعب فروع النقد، وتتعدد اتجاهاته، فتظهر مدارس التجديد، وينزع الإبداع إلى التأثر بالثقافات الأجنبية من يونانية، وهندية، وفارسية، وسريانية إلخ. ويشارك الجدل والمنطق والفلسفة في هذا الصراع الفكري، وكذا الإبداع الأدبي والنقدي، وتدور المعارك حول البحتري وأبي تمام، أيهما أشعر؟ وبين المتنبي وخصومه. ويكسب النقد من وراء ذلك كتباً ورسائل من مثل (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة) و(الموازنة).. إلخ.. حتى إذا تدهور الأدب تدهور النقد معه.

٢ـ نشوء المصطلح النَّقدي وتطوّره:

وإذا كان (لكل قوم ألفاظ)، و(لكل صناعة ألفاظ)، كما يقول الجاحظ، فإن من البدهي ألا تفهم آثار أولئك القوم، أو تلك الصناعة، إلا بمعرفة تلك الألفاظ. ومن هنا كانت دراسة (المصطلحات) من أهم الواجبات التي ينبغي على الباحث في التراث أن يُعنى بها.

ولاشك أن المصطلح النقدي والبلاغي نشأ عربياً، وما إن بدأ الاتصال الفعلي بتراثات الأمم والشعوب كالفرس واليونان والهند والرومان.. حتى تسرّبت بعض هذه المصطلحات الفكرية والفلسفية إلى النقد العربي والأدب العربي عامة. وبالطبع فإن مثل هذا التأثر والتأثير هو دليل صحة تفاعل خلاق. وقد أفاد النقد الأدبي من هذا التلاقح الفكري، يدل على ذلك تلك المصطلحات التي عرفت في العلوم العقلية، والنقلية، والدخيلة، جميعاً. يؤكد الجاحظ هذا بقوله: «هم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني. وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية مالم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا بذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع»[١]

وهكذا شرع العلماء والنقاد والمفكرون العرب في وضع اصطلاحات نقدية وبلاغية. ولحظوا اختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخر، فقال ابن المعتز مثلاً في مقدمة كتابه (البديع): «ولعل بعض مَنْ قصَّر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنّيه مشاركتنا في فضيلته فيسمّي فناً من فنون البديع بغير ما سميناه». وعندما يأتي قدامة يُعيد طرح المشكل من جديد، فيعزو لنفسه فضل الريادة في وضع بعض المصطلحات النقدية والأدبية قائلاً: «ولمّا كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليه احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها»[٢].

---

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٩.

(٢) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٢٢

٣ـ تعريف المصطلح النَّقدي:

(المصطلح) أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتمّ التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة(١). فإذا لم يتوفّر للعلم مصطلحه العلمي الذي يُعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوّغه، وتعطّلت وظيفته. ومن هنا كان لابد من تحديد الألفاظ والمفهومات، لأن مثل هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي.

وإذا كان (المصطلح) رمزاً وضع بكيفية ما، اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصين، في حقل ما من حقول العلم والمعرفة، فإن هذا الوضع يحتاج إلى الوضوح والدقة، ذلك أن المعاني متفاوتة ومتنوعة، فهناك معنى اصطلاحي، وآخر استعمالي، وثالث معجمي.. إلخ، فالمعنى الاصطلاحي عرفٌ خاص، لأنه ثمرة اتفاق طائفة معينة في علم ما، على أمر ما. والمعنى المعجمي عرف عام مشترك بين الناس جميعاً.

وما نقصده هنا (المصطلح النقدي) يشمل مصطلحات علوم عديدة، كالنقد، والبلاغة، والأدب، والعروض، والقافية.. إلخ. ولأن مصطلحات هذه العلوم جميعاً هي من الكثرة بمكان، فقد اقتصرتُ على أكثرها دوراناً على ألسنة النقاد والأدباء، وتواتراً في مؤلفاتهم، تاركاً مجال الإحاطة والشمول إلى عمل موسوعي أضخم وأشمل. أتمنى أن يتوفر له الوقت والجهد، رغم علمي بأن مثل هذا العمل ليس عمل فرد وإنما هو عمل مجموعة من الباحثين، لأنه يعني البحث في كل مواد المعجمات والقواميس اللغوية، والفنية، والعلمية.. وليس هذا بالأمر الهيّن.

٤ـ الدّراسات الموازية:

سبق أن وضعت أعمال جزئية، في مجال (المصطلح النقدي)، تناولت كتباً

(١) المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة بن جعفر لإدريس الناقوري ص ٧.

مفردة، من مثل: (قدامة بن جعفر والنقد الأدبي) لبدوي طبانة، و(مفاهيم الجماليّة والنقد في أدب الجاحظ) لميشال عاصي، و(مصطلحات بلاغية) لأحمد مطلوب، و(مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب الجاحظ: البيان والتبيين) للشاهد البوشيخي، و(مفردات البلاغة والنقد عند قدامة) لأحميدة النيفر، و(المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة) لإدريس الناقوري. ومع ما لهذه البحوث والدراسات من فضل في الريادة، فإن ما يشوبها من نقص وقصور يدعو الباحث إلى المزيد من التقصِّي والشمولية.

أما (المصطلح النقدي) عامة فلم توضع فيه حتى الآن كتب مستقلة سوى ما أشرت إليه من دراسات قليلة، معظمها رسائل جامعية تناولت كتاباً واحداً من التراث، وظهرت أو مازالت مرقونة. وهذا ما جعل العودة إلى الأمهات وكتب التراث النقدية والبلاغية والعروضية أمراً لامندوحة عنه، مما جعل تقصيّها والاطلاع على المعجمات اللغوية، والكتب البلاغية، والعروضية، والفلسفية، والتاريخية، وكتب التراجم، من جملة الجهود التي ينبغي بذلها في مثل هذا البحث العلمي[1].

وقد كان يحدوني على هذا العمل الذي استغرق من جهدي سنوات شعوري بأن النقد الأدبي، عند العرب، بحاجة إلى استئناف النظر فيه وتقييمه في كل مرحلة وجيل، ولدى ظهور كل مذهب نقدي معاصر، وإحساسي بأن في تراثنا النقدي الذي كتبه الأسلاف، الكثير مما يستحق بذل الجهد، والعرض بأمانة وإنصاف.

---

(١) وكمثال على ذلك (الكليات) لأبي البقاء الكفوي (ت ١٠٩٤هـ)، وهو معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، حققه الدكتور عدنان درويش، ومحمد المصري، وطبع في وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٧٤ في خمسة مجلدات، وهو موسوعة صغيرة أفاد منها كل من عني من المتأخرين بدراسة جميع مناحي الثقافة والحياة والعلوم، منذ نشأتها عند العرب، وحتى عصر المؤلف في القرن الحادي عشر للهجرة (السابع عشر للميلاد).

٥ـ المنهج:

يقدم هذا المحصول من رصد المصطلحات وتعريفها وشرحها صورة عن (المصطلح النقدي)، في نشوئه، وتطوره، عند العرب، حتى القرن التاسع الهجري، وقد اقتضى هذا التتبع جهداً مضنياً، وعَوْداً إلى المصادر المطبوعة والمخطوطة. ولم يقتصر التتبع على من عرفوا بالنقد التطبيقي، أو من عرفوا بالنقد النظري، أو الفكري فحسب، بل شملهم جميعاً، وتجاوزهم إلى كل من كان له نشاط في العلوم المساعدة للأدب والنقد، فأشرت إلى دورهم، وغيرهم، في ابتداع المصطلح، والاستفادة من المثاقفة.

وقد اتبعت، في جمع المصطلحات وشرح دلالاتها الأمور التالية: الإحصاء، والمقارنة، والدراسة. ففي الإحصاء استخرجت المصطلحات بمقارنة المصطلح النقدي بغيره من المصطلحات النقدية التي وضعها النقاد واللغويون والعلماء الآخرون. وفي الدراسة حاولت أن أضيف إلى هذه المصطلحات معانيها اللغوية الأساسية، والفرعية، وتابعت تطورها عبر الزمن، ولدى مختلف النقاد والعصور، وكيف استمرت، أو استحالت..

وهكذا كانت دراستي للمصطلح ذات جوانب ثلاثة: لغوية، وتاريخية، ونقدية. ففي الجانب اللغوي شرحت المعنى اللغوي، والاصطلاحي، والاستعمالي للمصطلح، ثم ذكرت معانيه. وفي الجانب التاريخي رتبت المعلومات المجموعة في المادة المدروسة ترتيباً تاريخياً، ومنطقياً، فتتبعت نشوء كل مصطلح، وتطوره، عبر الزمن معتمداً أقوال النقاد أنفسهم وغالباً ما تركت هؤلاء النقاد يتحدثون عن مواقفهم النقدية بمصطلحاتهم. وعُنيت في الجانب النقدي بمقارنة النصوص مع بعضها بعضاً، فلحظت ما اعتراها مع الزمن، من تحويل أو تحوير، في المفهوم أو الاستعمال. وبالطبع فإن مثل هذه الدراسة النقدية تستوجب استيعاب الظروف التاريخية والحضارية لكل مصطلح.

وقد رتّبتُ هذه المصطلحات ترتيباً ألفبائياً معتمداً اللفظ، وليس المادة والجذر، راجياً أن أكون قد وفقت في سدّ ثغرة في مكتبتنا النقدية العربية، والتعريف بهذه المصطلحات النقدية التي تداولها أسلافنا النقاد العرب، وما يزال

أحفادهم يتداولونها حتى اليوم، وطامحاً إلى وضع معجم نقدي شامل يتناول النقاد العرب، ومؤلفاتهم، ومصطلحاتهم. وبالطبع فإن مثل هذا العمل الموسوعي الشامل لايمكن أن يكون سوى نتيجة بحوث جزئية عديدة يتصدّى كلّ منها لأثر نقدي، أو لناقد، ودراسة آثاره بمجموعها، من أجل استخراج مافيها من مصطلحات نقدية. وليس هذا البحث سوى خطوة على طريق (المعجم النقدي) الشامل في تراثنا. والله الموفق.

الائتلاف = الملاءمة

هو أن تكون الألفاظ موافقة للمعاني: فتُختار الألفاظ الجزلة والعبارات القوية للفخر والحماسة، وتُختار الكلمات الرقيقة والعبارات اللينة للغزل والمديح.

وقد أشار ابن سلّام (٢٣١هـ) إلى هذا المصطلح في حديثه عن شعر ابن يسار حين قال عنه: «وليس بشعر. وإنما هو كلام مؤلف»[١] ثم استعمل هذا المصطلح مَنْ جاء بعده من النقاد: فالتأليف عند الجاحظ (٢٥٥هـ) لايختلف عن فهم ابن سلّام له، إذ يقصد به وضع الكلام وإنشاؤه، شعراً كان أو نثراً، يقول: «ومن الخطباء والشعراء مَنْ يؤلف الكلام الجيد»[٢] والائتلاف عند قدامة (٣٣٧هـ) يعني الجملة التي تجعل من الشعر وحدة مجتمعة عن طريق ضمّ عناصره، وجمع أجزائه. ومن الطبيعي أن أقسام الشعر ما كانت لتجتمع وتأتلف مالم يتوفر لها صفة الانسجام والقدرة على التأليف[٣].

والشاعر المبدع هو الذي يتخيّر لمعانيه ما يناسبها من الألفاظ، وبهذا يحقق لعمله الفني تكامل الإمتاع والتأثير، يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «مَنْ أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف»[٤]. وتمكّن الأديب من اللغة هو الذي يظهر هذه الملاءمة، فلا يعبّر عن المديح بألفاظ الهجاء، ولايعبّر عن الذم بألفاظ المديح، ولايتخيّر لمواقف الغزل ألفاظ الحروب، ولا يتخيّر لمواضع الجدّ ألفاظ الهزل. ومن هنا عاب بعض النقاد على أبي تمام قوله في المديح:

---

(١) طبقات فحول الشعراء ج١ ص ٨

(٢) البيان والتبيين ١/ ٥١

(٣) نقد الشعر ١٧١، ١٨٩، ١٩٠

(٤) العمدة ١/ ٢١٣.

مَـــازالَ يَهْـــذي بـــالمكَـــارمِ دائِبـــاً
حتّـــــىٰ ظَننّـــــا أنّـــــهُ مَحْمـــــومُ

وقد عالج ابن الأثير(٦٣٧هـ) تلاؤم اللفظ والمعنى من خلال مقارناته بين الشعراء، فوصف البحتري بأنه صاحب الديباجة المشرقة، وبأنه أحسن سبك اللفظ على المعنى، وأنه أراد أن يشعر فغنّى. وقد حاز طرفي الرقة والجزالة. وسئل المتنبي عن البحتري وأبي تمام فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري[1].

---

(١) المثل السائر ٢/ ٣٦٩.

الاتّساع

هو أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى[١]. من ذلك قول امرىء القيس في وصف فرسه:

مِكَــرٍ مِفَــرٍّ، مُقْبِــلٍ مُــدْبِــرٍ، مَعــاً
كجلمــودِ صَخْــرٍ حَطّــهُ السيْــلُ مِــنْ عَــلِ

أراد أنه يصلح للكرّ والفرّ، ويحسن مقبلاً ومدبراً، ثم قال: معاً، أي جميع ذلك فيه. وشبّهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطّه السيل من أعـلى الجبل، فإذا انحـطّ من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه.

وقال بعضـهم: إن المراد هو الصلابة، لأن الصخر كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب. وقـال بعضـهم إنما أراد الإفراط فزعم أنه يُرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الكرّ والفرّ لشدة سرعته. ولعل هذا ما مرّ ببال امرىء القيس.

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ص ٣١٥.

الإجازة

(جاز) لغةً: سار فيه، و(أجازه) قطعه[١]. واصطلاحاً: بناء الشاعر بيتاً أو قسيماً يزيده على ماقبله[٢].

يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «وقد اختلفوا في الإجازة، فقال بعضهم: هو أن تكون القوافي مقيدةً فتختلف الأرداف، كقول امرىء القيس:

لايَدّعي القَوْمُ أنّي أفِرْ

فكسر الرّدف. وقال في بيت آخر:

وكِنْدَةُ حَوْلي جميعاً صُبُرْ

فضم الرّدف[٣].

وقال الخليل: الإجازة هي أن تكون قافية ميماً والأخرى نوناً، أو طاء والأخرى دالاً، وهذا إنما يكون في الحرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين[٤].

ويفصّل ابنُ رشيق (١٥٦هـ) في الإجازة فيجعلها أقساماً: منها ما أجيز فيه قسيم بقسيم كقول بعضهم لأبي العتاهية: أَجِزْ:

فقال:

بَرَدَ المـاءُ وطَابا
حبّذا الماءُ شَرابا

ومنها ما أجيز فيه بيت ببيت، كقول حسّان بن ثابت:

---

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح، مادة (جوز)

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ٣٢١

(٣) الشعر والشعراء ٤٢ ـ ٤٣

(٤) نفسه.

مَتَــاريــكُ أَذْنَــابِ الأمــورِ إذا اعْتَــرَتْ
أَخَــذْنــا الفــروعَ واجْتَنَبْنَــا أُصــولَهــا

وأَجبْلَ. فقالت ابنته:

مَقَــاويــلُ للمَعْــروفِ، خُــرسٌ عــنِ الخَنَــا
كِــرَامٌ يُعَــاطِــونَ العشيَــرةَ ســولَهــا

ومنها ما أجيز فيه قسيم ببيت ونصف، كقول الرشيد للشعراء:

أجيزوا: المُلْكُ للهِ وَحْدَه

فقال الجمّاز:

وللخليفةِ بَعْدَه

وللمُحِبِّ إذا ما حَبيبُه بات عِنْدَه

ومنها: التمليط، وهو أن يتساجل الشاعران فيصنع هذا قسيماً، وهذا قسيماً، لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه، كقول امرىء القيس للتوأم اليشكريّ: إن كنت شاعراً فملّط أنصاف ما أقول، فأجِزْها

قال: نعم، قال امرؤ القيس:

أَحَارِ ترىٰ بريقاً هَبَّ وَهْناً

فقال التوأم:

كنارِ مَجوسٍ تَسْتَعِرُ استعاراً

ولم يزالا هكذا، يضع هذا قسيماً، وهذا قسيماً إلى آخر الأبيات[1].

---

(١) العمدة٣١٢ ـ ٣١٤.

الاحتذاء

احتذى به: اقتدى به[١]. والاحتذاء عند عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ): «أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أدبه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله[٢]. ومثاله قول الفرزدق:

أَتَـــرْجُـــو رَبِيـــعٌ أَنْ تَجـــيءَ صِغَـــارُهـــا
بِخَيْـــرٍ، وقـــد أَعْيـــا ربيعـــاً كِبـــارُهـــا

احتذاه البعيث فقال:

أَتـــرجـــو كُلَيْـــبٌ أن يجـــيءَ حـــديثُهـــا
بخيـــرٍ، وقَـــدْ أعيـــا كُلَيبـــاً قَـــديمُهـــا

فقال الفرزدق عندما سمع هذا البيت:

إذا مـــاقُلـــتْ قـــافيـــةً شَـــروداً
تَنَـخَّلـــهَـــا ابـــنُ حـــمـــراءِ العِـــجَـــان

---

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير - مادة (حذا)

(٢) دلائل الإعجاز ٣٠٥.

الاحتراس

أول من تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ)، وسمّاه (إصابة المقدار) ومثّل له بقول طَرَفة:

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرُ مُفْسِدِهَا صَوْبُ الرَّبِيعِ ودِيمَةٌ تَهْمي

فطلب الغيثَ على قدر الحاجة، لأن الفاضل ضارّ[1].

(١) البيان والتبيين ١/٢٢٨.

الأدب

تطور مفهوم كلمة: (أدب) عبر التاريخ الأدبي، فقد كانت تعني عند عرب الجاهلية: الدعوة إلى الطعام. فأَدَبَ للقوم: دعاهم إلى الطعام. وفي الإسلام أصبحت تعني: الخُلُق الحسن، يقول النبي: صلى الله عليه وسلم: «أدّبني ربّي فأحسن تأديبي». وفي العصر الأموي أصبحت تعني التعليم والتثقيف، وكانت هناك طبقة من العلماء تؤدب أبناء الخلفاء والأمراء فتعلّمهم رواية الشعر وأيام العرب وأخبارها. وهذا المَدلول العام للأدب نجده عند ابن سَلّام (٢٣١هـ)[١]، والجاحظ (٢٥٥)[٢]، وابن قتيبة (٢٧٦هـ)[٣]، والصّوليّ (٣٣٦هـ)[٤]. قبل أن تستقل هذه العلوم. فيضيق معنى الأدب ليعني صناعة الأدب وحده. كما نجد في (أدب الكاتب)، وكتاب (الصّناعتين)، وغيرهما من الكتب الأدبية والنقدية.

وهكذا عرف العرب الأدب أولاً بمعنى الدعوة إلى الطعام، ثم الخُلُق الحسن، فالثقافة العامة، ثم عاد مفهوم الأدب إلى الضيق فوقف عند حدود علوم العربية وحدها، ثم اقتصر على الشعر والنثر وحدهما.

ولعل خير محاولة قام بها القدماء لتحديد معنى الأدب تلك التي قام بها ابن خلدون (٨٠٨هـ) في مقدمته، إذ قال تحت عنوان (عِلْمُ الأدب): «هذا العلم لا موضوع له.. وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور، على أساليب العرب ومناحيهم فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة: من شعر عالي الطبقة، وسجعٍ متساوٍ في

---

(١) طبقات فحول الشعراء١/ ٤

(٢) البيان والتبيين ١/ ٨٦

(٣) الشعر والشعراء ١/ ١٠، ٢٠

(٤) أخبار البحتري ٨٦.

الإجادة، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة، يستقرىء منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر بعض من أيام العرب، يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة، والأخبار العامة.. ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم، والأخذ من كل علم بطرف»[1].

---

(١) المقدمة ٨٠٥.

الإرداف = التّوابع

(الإرداف) لغةً: التتابع والوجود في الخَلْف. واصطلاحاً: يدل على التّجاوز، وهو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب في الدلالة عليه[(١)]. وعلى هذا أصبح الإرداف يُعرف لدى بعضهم بـ(التتبيع)، وهو أحد أنواع الإشارة.

و(الإرداف) مصطلح عريقٌ في التراث البلاغي والنقدي العربي، ولكن تسميته تبدلت عبر العصور، ولدى النقاد، حسب فهم كلّ له، فقد عرّفه الجاحظ (٢٥٥هـ) تحت اسم آخر هو (التعريض، والكناية)[(٢)]. وأطلق عليه ثعلب (٢٩١هـ) اسم (لطافة المعنى)[(٣)]، وتبنّى ابن المعتز (٢٩٦هـ) تسميه الجاحظ[(٤)]، واعتمد المبّرد (٢٨٥هـ) مصطلح الجاحظ: (الكناية)[(٥)]، ومثّل له قدامة(٣٣٧ هـ) ببيت عمر بن أبي ربيعة:

بَعيـــدةُ مَهْــوىٰ القُــرْطِ إمَّـــا لِنَـــوْفَـــلٍ

أبــوهـــا، وإمَّـــا عَبْــدُ شَمْــسٍ وهـــاشـــمِ[(٦)]

و(بعيدة مهوى القرط) كناية عن طول العنق الموصوفة، وهو من صفات المرأة الحسناء.

ولكن (الإرداف) اتخذ منحى آخر لدى قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الذي عرّفه بقوله: «أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدّال

---

(١) العمدة ١/٣١٣

(٢) البيان والتبيين ١/٩٣.

(٣) قواعد الشعر ٥٣.

(٤) البديع ٦٤.

(٥) الكامل ١/٤١.

(٦) نقد الشعر ١٧٨.

على ذلك المعنى، بل لفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ التابع أبان عن المتبوع»، وذلك مثل قول الشاعر:

قَدْ كانَ يُعْجِبُ بَعْضَهُنَّ بَراعتي

حتّىٰ سَمِعْنَ تَنَحْنُحي وسُعَالي

أراد وصف الكبر والسّن فلم يأت باللفظ بعينه، ولكنه أتى بتوابعه وهي التنحنح والسُّعال[1]. ومثله قول امرىء القيس:

وتُضْحي فَتيتُ المِسْكِ فَوْقَ فراشِها

نؤومُ الضُّحىٰ لم تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

فقد تبدّى ترف المرأة من خلال الأمثلة الحسّية: ألفة الفراش، والنوم، والعطور، وهذه الخاصية تؤكد أن المعنى الشعري لايقدّم صرفاً، بل مجازاً شعرياً. ويسميه قدامة (الإشارة عن طريق الإرداف).

ويعرّف العسكريّ (٣٩٥هـ) الإرداف بقوله: (الإرداف والتوابع أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدّال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعني الذي أراده. وذلك مثل قوله تعالى: «فيهن قاصراتُ الطّرف». وقصور الطّرف هو العفاف على جهة التوابع والإرداف، وذلك أن المرأة إذا عفّت قصرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطّرف ردفاً للعفاف. والعفاف ردف وتابع لقصور الطّرف»[2].

---

(١) نفسه ٨٩.

(٢) الصناعتين ٣٨٥.

الازدواج

(الازدواج): هـو تجـانس اللفـظين المتجاورين: نحو: مَن جَدَّ وجد، ومن لجّ ولج.

وقد تحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابة (البيان والتبيين)[1] وذكر العسكريّ (٣٩٥هـ) أنه: «لايحسن منثور الكلام ولايحلو حتى يكون مزدوجاً، ولاتكاد تجد لبليغ كلاماً يخلو من الازدواج»[2]. ومثاله: ﴿الحمد لله الذي خلق السموات والأرض، وجعل الظلمات والنور﴾[3].

وهذا من المطابقة.

---

(١) البيان والتبيين ٢/١١٦.

(٢) الصناعتين ٢٨٥.

(٣) سورة الأنعام: ١.

الاستشهاد والاحتجاج

وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجّة على صحته[1]. ومثاله قول بشّار:

فـلا تَجْعَـلِ الشُّـورى عَلْيـكَ غَضَـاضَـةً
فـإنَّ الخـوَافـي قُـوَّةٌ للقَـوادِمِ[2]

وقول أبي تمّام:

نَقِّـلْ فـؤادكَ حَيْـثُ شِئْـتَ مِـنَ الهـوىٰ
مـا الحُـبُّ إلا للحبيـب الأوّلِ
كَـمْ مَنْـزلِ فـي الأرضِ يـألَفُـه الفتـىٰ
وحَـنيـنـهُ أبـداً لأوّلِ مَـنْـزِل[3]

---

(١) العسكري ـ الصناعتين ٤٧٠ .

(٢) ديوانه ٨٤ والصناعتين ٤٧١ .

(٣) ديوانه ٤٥٧ والصناعيتن ٤٧٢ .

الاستهلال= الابتداء= المطلع

(الاستهلال): هو مطلع النّص الأدبي، ويعطي الانطباع الأولي للنفس. فهو عامل مهم في إثارة التخيلات المناسبة. وقد سمّاه ابن المعتز (حسن الابتداء): وسُمِّي بعده (براعة الاستهلال)، و(كمال الاستفتاح).

وقد عُني النقاد العرب بمطلع القصيدة عناية فائقة، فطالبوا الشعراء بإتقانه، علماً منهم بقوة الأثر الأول في النفس، وأنه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء إن كان جيداً آسراً، وإلى الفتور والانصراف إن كان ضعيفاً. وشرطوا للمطالع أن تكون واضحة لاغموض فيها، سهلة لاتعقيد فيها[1]، متناسبة القسمين، بحيث لايرتفع أحد الشطرين إلى منزلة سامية من حيث المعاني والصياغة، وينزل الثاني عن ذلك[2]، وأن يكون الذوق المرهف مصدرها، فلا يكون فيها تشاؤم أو تطيّر[3].

يقول ابن رشيق (١٥٦هـ): «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب مافي الطبع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده، ومقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوّقع البين وصفة الطلول... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء ومنعة الحرس والأبواب وفي ذكر الشراب والندامى والورد والنسرين والنيلوفر»[4].

ويقول حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ): «إنّ الاستهلالات هي الطليعة الدّالة

(١) العمدة١/ ١٤٥ ـ ١٤٦.
(٢) خزانة الأدب ص ٣.
(٣) الموشح ٢٣٧، والعمدة ١/ ١٤٨.
(٤) العمدة ١٥٧

على ما جاء بعدها. المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقى ما بعدها، وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها»[1].

ومن أجل ذلك وضع البلاغيون والنقاد عناصر يجب أن تتوافر في الاستهلال الجيد. منها: الصورة المثيرة: والتشويق، والاعتدال، والملاءمة. وقد كان الشعراء القدماء يبدأون قصائدهم بالغزل والنسيب «لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب مافي الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده، كما يقول ابن رشيق[2].

وأما الاعتدال فهو اشتراط الكمية المناسبة في الاستهلال بحسب حجم القصيدة، من أجل أن تؤدي دوره النفسي، فلا يستأثر بالحجم الأكبر للنّص. وبالمقابل فإنه يجب ألا يكون قصيراً جداً، بحيث لايثير في المتلقي الانتباه اللازم، فقد مدح أحد الرجّاز نصر بن سيار بقصيدة تشبيبها مئة بيت ومديحها عشرة أبيات، فأنكر عليه نصرٌ هذا لأنه شغل عن مديحه بالتشبيب، فذهب الراجز، ثم عاد بعد ذلك بقصيدة في مديحه كل مقدمتها شطر بيت في التشبيب يقول فيه:

هَـلْ تَعْـرِفُ الـدَّارَ لأمّ الغَمْـرِ
دَعْ ذا، وحَبِّـرْ مِـدْحـةً فـي نَصْـرِ

فردّ عليه نصر بقوله: «لاهذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين»[3].

وأما الملاءمة فهي أن يلائم المطلع الغرض الذي صيغ النّص من أجله، فالمقدمة الطللية كانت تلائم العصر الجاهلي، لأنها معبّرة بصدق عن مشاعر العربي الذي كان يحلّ ويرتحل في الصحراء طلباً للكلأ والماء. ولكن هذه المقدمة لم تعد قادرة على أداء هذا الدور في ما تلاه من عصور، لأن العرب

---

(١) منهاج ٣٠٩.

(٢) العمدة ١/ ٢٢٥.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ٧٦.

استقروا في الحواضر والمدن. ومن هنا قول ابن رشيق: «فلا معنى لذكر الحضري الدّيار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لاتنسفها الرياح، ولايمحوها المطر»[1]. ولهذا استبدل الشعراء المولدون في العصر العباسي المقدمة الطللية بمقدمات خمرية أو غزلية أو في وصف الرياض والقصور. يقول أبو نواس مثلاً:

عَاجَ الشَقيُّ على رَسْمٍ يسائِلُهُ
وَعُجْتُ أسْألُ عَنْ خَمّارَةِ البَلَدِ

وقد أكّد النقاد وجوب خلّو المطالع من الصور التي تثير انفعالاً منفّراً. وعلى الحرص على أن تكون الافتتاحيات ملائمة لظروف الحال، وقد استقبحوا بعض المطالع كقول ذي الرُّمَّة في مطلع قصيدته التي يمدح بها عبد الملك بن مروان:

مَا بَالُ عَيْنِكَ منها الماءُ يَنْسكِبُ
كأنَّه مِنْ كُلَىً مَفْرِيّة سَرِبُ[2]

لأن عبد الملك كانت بعينه ريشة - فيما يروون عنه - فهي تدمع أبداً. ويروى أن عبد الملك غضب لدى سماعة هذا المطلع لأنه اعتبره تعريضاً. كما أنكر الفضل بن يحيى البرمكيّ على أبي نواس ابتداءه:

أَرَبْعَ البِلىٰ إنّ الخشوعَ لَبادي
عَلَيْكَ، وإنّي لَمْ أخُنْكَ وِدادي

ومن أحسن الابتداءات عندهم قول النابغة الذّبيانيّ:

كِليني لِهَمٍ يا أُمَيْمَةُ ناصِبِ
وَلَيْلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ[3]

---

(١) العمدة ١/٢٦٦.

(٢) ديوانه ص ٩

(٣) ديوانه ص٢ والصناعتين ٤٨٩.

وقول امرىء القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرىٰ حَبيْبٍ وَمَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوىٰ بَيْنَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ[1]

وقول السموءل:

إذا المَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللُّؤْمِ عِرْضُهُ
فكُلُّ رِداءٍ يَرْتَديهِ جَميلُ[2]

وأحسن مرثيّة جاهلية ابتداءً قول أوس بن حجر:

أَيَتهُا النفسُ أَجْملي جَزَعا
إنّ الذي تحذرينَ قَدْ وقعا[3]

---

(١) المعلّقة.

(٢) ديوان الحماسة١/ ٢٨ والصناعتين ٤٩٢.

(٣) شعراء النصرانية ٤٩٢ والصناعتين ٤٩١.

الاستثناء

ويسمّىٰ (توكيد المدح بما يشبه الذم) عند ابن المعتز (٢٩٦)[١]

وهو ليس الاستثناء الذي رتّبه النحويون فتطلبه بحروف الاستثناء المعروفة، وإنما سمي اصطلاحاً وتقريباً[٢]. كما في قول النابغة الذّبياني:

ولا عَيْبَ فيهم غَيْرَ أَنَّ سيوفَهُمْ
بِهِنَّ فُلولٌ مِنْ قِراعِ الكتائبِ[٣]

والاستثناء عند العسكري (٣٩٥هـ) على ضربين: الأول هو أن تأتي معنى تريد توكيده والزيادة فيه فتستثني بغيره، فتكون الزيادة التي قصدتها والتوكيد الذي توخيته في استثنائك[٤] كقول جندل بن جابر الفزاريّ:

فَتَىٰ كَمُلَتْ أَخْلاقُهُ غَيْرَ أَنَّهُ
جَوادٌ فما يُبقي مِنَ المالِ باقيا
فتىٰ كانَ فيهِ مايَسُرُّ صَديقَهُ
علىٰ أنّ فيه ما يَسوءُ الأعاديا[٥]

والثاني هو استقصاء المعنى والتحرّز من دخول النقصان، مثل قول طَرَفة:

فَسَقىٰ دِيارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِها
صَوْبُ الرّبيعِ ودِيمَةٌ تَهْمي[٦]

---

(١) البديع ص ٦٢.

(٢) العمدة٢٧٨.

(٣) ديوانه ٦، والصناعتين ٤٥٩، وابن رشيق ٢٧٨.

(٤) الصناعتين ٤٥٩.

(٥) الشعر النابغة الجعدي في إعجاز القرآن للباقلاني ٩٤، والعمدة ٢/ ٤٥ والصناعتين ٤٥٩.

(٦) ديوانه ٦٢، ونقد الشعر ٨٢، والصناعتين ٤٦٠.

الاستعارة

(الاستعارة) هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي تشبيه حُذف أحد طرفيه.

وقد تحدث عنها الجاحظ (٢٥٥هـ)، وعرّفها بقوله: «هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[١]. وهي عند ابن المعتزّ (٢٩٦هـ): «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها». مثل (أمّ الكتاب). وجعلها أحد أجناس البديع[٢]. ومثّل لها بشعر جاهلي ومحدث، وأورد أمثلة لبعض عيوبها.

ولم يُعْنَ قُدامة (٣٣٧هـ) كثيراً بالاستعارة، ولذا لانعثر له على تعريف دقيق لها في كتابه (نقد الشعر)، وإنما تطرق إليها بكيفية سريعة في مجال حديثه عن المعاظلة. والمُعاظلة عنده هي مداخلة الكلام في ما ليس من جنسه وفي ما هو غير لائق به، وعلى هذا فالمعاظلة وفاحش الاستعارة شيء واحد، ثم يذكر أن الشعراء المجيدين استعملوا الاستعارة الجيدة، ولكن دون أن يُحدد مفهومها أيضاً، وهو الذي عَوَّدنا على تحديد معاني مصطلحاته تحديداً دقيقاً. ويتضح من تعليقه على الأبيات التي استشهد بها أنه يعتبر الاستعارة جيدة إذا كانت ملائمة، قريبة الاستعمال الجاري لدى الناس[٣].

ويفرق القاضي الجرُجانّي (٣٦٦هـ) بين التشبيه والاستعارة في أن الأول تشبيه شيء بشيء. أما الاستعارة فهي ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل. ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لاتوجد بينهما منافرة[٤].

---

(١) البيان والتبيين ١/ ١٥٣.

(٢) البديع ٢ ـ ٢٤.

(٣) نقد الشعر ٢٠٢ ـ ٢٠٥.

(٤) الوساطة ٤١

أما الرُّمّاني (٣٨٦هـ) فقد عرّف الاستعارة بأنها: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على وجهة النقل للإبانة». وفرّق بينها وبين التشبيه بأن الكلمات في التشبيه تظل لها معانيها الحقيقية، بخلاف الكلمات في الاستعارة، كأنها تدل على مالم توضع له في اللغة. وكل استعارة لابدّ فيها من مستعار، ومستعار له ومستعار منه. والاستعارة الحسنة هي التي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة، كقول امرىء القيس في وصف فرسه (قيد الأوابد)، والحقيقة فيه (مانع الأوابد)، ولكن (قيد الأوابد) أبلغ[1].

وعرّف العسكريّ (٣٩٥هـ) الاستعارة بقوله: «هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، لغرض، وذلك الغرض إما لشرح المعنى، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن المعرض الذي يبرز فيه. ولولا أن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً»[2]. والاستعارة أبلغ، ولابد لها من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه. ومثّل لها بأبيات منها قول طُفيل الغَنَوِيّ:

وَجَعَلْتُ كوري فَوْقَ ناجيةٍ
يَقْتَاتُ لَحْمَ سَنامِها الرَّحْلُ

وقول قُريط بن أُنَيْف:

قَوْمٌ إذا الشَّرُّ أبدىٰ ناجِذيهِ لَهُمْ
طاروا إليهِ زُرافاتٍ وَوِحْدانا

والاستعارة عند عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ): «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه فتعيره المشبّه وتجريه عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً»[3].

---

(١) النكت في إعجاز القرآن.

(٢) الصناعتين ٢٩٥

(٣) دلائل الإعجاز ٥٢.

وقسّم الاستعارة إلى: مفيدة، وغير مفيدة. فالمفيدة يقصد بها المبالغة مثل: كلّمت بحراً. أي رجلاً كريماً. وغير المفيدة لايقصد بها المبالغة كإطلاق مشفر البعير على شفة الإنسان في وصفها بالغلظ والتدلّي. وقسمها إلى ما تجري في الأسماء أو في الأفعال، وسمّاها البلاغيون بعده: الاستعارة الأصلية، والتبعية، وقسّم التي تجري إلى محققة، ومرموز إليها، وسماها البلاغيون بعده: التصريحية، والمَكْنِيّة، فالأولى ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر، مثل كلّمت أسداً، تريد شجاعاً، والثانية لاينقل فيها اسم عن مسماه الأصلي، وإنما تثبت لشيء لازمة لشيء آخر كقولك: يد الريح تضرب الشجر. فهنا لم يشبه شيئاً باليد، وإنما أراد أن يثبت أن للريح يداً، ووجه الشبه موجود في المشبّه، بينما هو مفقود في القسم الثاني، أما الاستعارة في الفعل كما في: نطقت الحال بالفرحة، فالاستعارة ليست في الفعل (نطق) بل في مصدره (النطق) الذي استعير للدلالة[1].

ويرى عبد القاهر أن الجامع بين طرفي الاستعارة إما أن يكون جنساً شاملاً لهما، كاستعارة الطيران للعدو السريع، فإن الجامع بينهما السرعة، وإما أن يكون صفة مشتركة في جنسين مختلفين كالشجاعة في الأسد والإنسان. وأجمل صور الاستعارة ـ عنده ـ ما كان الجامع فيها عقلياً. ولها ثلاث صور: إما أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة المحسوسة للمعاني المعقولة كاستعارة النور للحجة الكاشفة عن الحق ﴿واتبعوا النور الذي أنزل﴾ وإما أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها كما في حديث (إياكم وخضراء الدّمن)، فقد استعيرت خضراء الدّمن للمرأة الجميلة في منبت السوء، بجامع حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن. وثالثتها أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول كاستعارة الموت للجهل»[2].

ثم يتحدث الفخر الرازي (٦٠٦هـ) في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية

---

(١) أسرار البلاغة.

(٢) نفسه.

الإعجاز) عن الاستعارة، فيقف عند اضطراب عبد القاهر في عدّها مجازاً عقلياً أو لغوياً، فقد قال بالأول في كتابه الأول، ثم نقضه بالثاني في كتابه الثاني. وأيّد الرازي الرأي الثاني، لأنه لابد في الاستعارة من النقل المستلزم للمبالغة، وذهب إلى أن التشبيه البليغ، إن لم يحسن دخول أداة التشبيه عليه عُدّ من باب الاستعارة. وقسم الاستعارة إلى أصلية في أسماء الأجناس. وتبعية في الأفعال والصفات، وإلى مرشحة ومجردة، وإلى استعارة بالكناية. مستفيداً من عبد القاهر، ومفرقاً بين الاستعارة المكنية والتصريحية والتخييلية والعنادية.

والخلاصة إن الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وُضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعارة تشبيه مختصر، ولكنها أبلغ منه، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، ووجه شبهه، وأداته، ولكنها أبلغ منه، نحو: جاء الأسد. فإذا ذكر لفظ المشبه فقط فهي استعارة تصريحية كقول الشاعر:

فَـأَمْطَـرَتْ لُـؤلُـؤاً مِـنْ نَـرْجِـسٍ وسَقَـتْ
وَرْداً، وعَضَّـتْ علـى العُنَّـاتِ بـالبَـرِدِ

فقد استعار اللؤلؤ للدموع، والنرجس للعيون، والورد للخدود، والعناب للأنامل، وأشير إليه بشيء من لوازمه، فهي استعارة مكنية، كقول الشاعر:

وإذا المَنِيَّـةُ أَنْشَبَـتْ أَظْفـارَهـا
أَلْفَيْـتَ كُـلَّ تَميمـةٍ لا تَنْفَـعُ

فقد شبّه المنيّة بالسبع، بجامع الاغتيال في كل. واستعار السبع للمنيّة. وحذفه، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الأظفار.

الاستطراد

(اطّرد) الأمر (اطّراداً): تبع بعضه بعضاً[1]. وسمّاه ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) الخروج من المعنى إلى معنى[2]. وسّماه البلاغيون من بعد (الاستطراد). و(التّراجع)، و(التّباعد)، و(حُسْن التّخلص)[3].

والاستطراد عند العسكري (٣٩٥هـ) هو «أن يأخذ المتكلم في معنى، فبينا يمّر فيه يأخذ في معنى آخر. وقد جعل الأول سبباً إليه»[4].

كقول حسّان بن ثابت:

إنْ كُنْـتِ كـاذِبـةَ الّـذي حَـدَّثْتِنـي
فَنَجَـوْتِ مَنْجـى الحـارِثِ بـنِ هشـامِ

تَـرَكَ الأَحِبّـةَ أَنْ يُقَـاتِـلَ عَنْهُـمُ
ونَجـا بـرأسِ طِمِـرّةٍ ولِجـامِ[5]

وذلك أن الحارث بن هشام فرّ يوم بدر عن أخيه أبي جهل. ومنه قول السموءل:

وإنّـا أُنـاسٌ لا نـرىٰ القَتْـلَ سُبَّـةً
إذا مـا رَأَتْـه عَـامِـرٌ وسَلـولُ[6]

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (طرد).

(٢) البديع٦٠.

(٣) العمدة ٢/ ٩٢.

(٤) الصناعتين ٤٤٨.

(٥) سيرة ابن هشام٣/ ٣٨٥.

(٦) الحماسة ١/ ٢٨

فقوله «إذا ما رأته عامر وسلول» استطراد. وهذا باب يقرب من باب (حسن الخروج).

والاستطراد عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) هو «أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد»[١]. ومثّل له بأمثلة العسكري.

---

(١) العمدة ٢٧٠.

الأسلوب

الأسلوب: هو الطريق، والفنّ[1].

ولم يُعرف الأسلوب عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى بهذا الاسم وإنما تحدثوا عن الصياغة وجمال التركيب، فقال الجاحظ (٢٥٥هـ): «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع، وجودة سبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[2]. وقد يدخل في الروع أن الجاحظ ينتصر للفظ على المعنى، ولكنه كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من وصف الألفاظ. وقد قال إن إعجاز القرآن في نظمه[3]. ولم يسقط المعاني فرأى أنها تحلّ في الألفاظ كالروح في الجسد[4].

كذلك القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) لم يذكر الأسلوب صراحة، بل أشار إليه بمدلولاته، فقال: «ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك. بل رتّب كلاًّ مرتبته، وتوفيه حقه فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت.. فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[5].

---

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح ـ مادة (سلب).

(٢) الحيوان ٣/ ١٣١.

(٣) الحيوان ٤/ ٩٠.

(٤) مجموع رسائل الجاحظ ٨٥.

(٥) الوساطة ٢٤.

ومنذ عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) توضحت صورة الاسلوب، فقال عنه: «الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»[١].

وقسّم حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الأساليب الشعرية إلى ثلاث: أسلوب خشن، وأسلوب رقيق، وأسلوب متوسط بين الصفتين السابقتين. ومن هذه الأقسام الثلاثة ركب عشرة أنواع[٢].

والأسلوب عند ابن خلدون (٨٠٨هـ) هو: «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه»[٣].

وقد عرف النقاد العرب أربعة أنواع من الأساليب هي:

١ـ الأسلوب الجزل: وهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاراتها[٤] وليست الجزالة حُوْشِيَّة، ولا خشونة، ولا جفاء، ولكن حال بين حالين[٥].

٢ـ الأسلوب السهل، وهو يخلو من ألفاظ الطبقة المثقفة بشرط أن يرفع عن ألفاظ السوقة. ومنه «السهل الممتنع».

٣ـ الأسلوب الحُوْشيّ، ويمتلىء بألفاظ غريبة فيختفي المعنى وراء ستائر كثيفة من الغموض. وقد استهجنه النقاد، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً[٦].

١ـ الأسلوب السوقي. ويستعمل ألفاظ السوقة. وهو يختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة.

---

(١) دلائل الإعجاز ٣١٥.

(٢) منهاج البلغاء ٣٥٤.

(٣) المقدمة ٥٢٣.

(٤) الصناعتين ٦٢.

(٥) العمدة ١/ ٥٩.

(٦) البيان والتبيين ١/ ١٠.

أسلوب الحكيم

هو تلقّي المخاطب بغير ما يترقّبه: إما بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم تسأله، أو بحمل كلام المتكلم على غير ما كان يقصد ويريد، تنبيهاً له على أنه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال.

وقد تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) فسمّاه (اللغز في الجواب). ومثّل له بقـول الحجّاج لرجل من الخوارج: أجمعت القرآن؟ قال: أمفرقاً فأجمعه؟. قال: أتقرؤه ظاهراً؟ قال: بل أقرؤه وأنا أنظر إليه. قال: أفتحـفظه؟ قال: أخشيت فراره فأحفظه؟[1].

---

(١) البيان والتبيين ٢/١٤٨.

الإشارة

لعل قدامة (٣٣٧هـ) من أوائل الذين رغبوا في تحديد هذا المصطلح النقدي بعد أن أحس بما انتشر في مجال النقد من فوضى ذوقية، فقد سأله ابن الطاهري عن الإشارة، فقال: «هي اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة باللمحة الدالة» فلما سأله مثلاً عليها قال بيت زهير:

فـــإنّـــي لَـــبِـــرٌ لَقيتـــك واتّجهنـــا
لكـــان لِكُـــل مُنْكـــرةٍ كِفَـــاءُ

والإشارة عند العسكريّ (٣٩٥هـ) هي «أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدلّ عليها»[١]. ومثاله قول الناس: (لو رأيت علياً بين الصفيّن): فيه حذف وإشارة إلى معان كثيرة. ومنها قول أبي نواس يمدح الخصيب:

أَنْـــتَ الخصيـــبُ وَهـــذِهِ مِصْـــرُ
فتـــدفّقـــا فكِـــلاكُمـــا بَحْـــرُ[٢]

والإشارة عند ابن رشيق القيروانيّ (٤٥٦هـ) «من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر. وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه[٣] وهي - عنده - على أنراع: منها التفخيم، كقول كعب بن سعد الغَنَويّ:

أَخـــي مـــا أَخـــي لا فـــاحِـــشٌ عِنْـــدَ بَيْتِـــهِ
ولاوَرِعٌ عنَـــد اللقـــاءِ هيـــوبُ

(١) الصناعتين ٣٨٣.

(٢) ديوانه ١٠٢.

(٣) العمدة ٢١٢.

ومنها الإيماء، كقول كثيّر:

تجـــافَيْـــتِ عنـــي حيـــنَ لا لـــيَ حيلـــةٌ
وخلّفـــتِ مـــا خلّفـــتِ بيْـــنَ الجـــوانـــحِ

ومنها: التعريض، كقول كعب بن زهير:

يَمْشـــونَ مَشْـــيَ الجِمـــالِ الـــزُّهْـــرِ يَعْصِمهُـــمْ
ضَـــرْبٌ إذا عَـــرّدَ السُّـــودُ التنـــابيـــلُ[1]

عرّض بالأنصار فغضبوا، وقال المهاجرون: تمدحنا إذ ذممتهم ومنها: الكناية والرمز، كقول أبي نواس يصف كؤوساً فيها صور منقوشة:

قَـــرَارتُهـــا كِســـرىٰ، وفـــي جَنَبـــاتِهـــا
مهـــىً تَـــدّريهـــا بـــالقِســـي الفـــوارسُ

ومنها: اللغز، كقول أبي المقدام:

وَغُـــــلامٍ رأيتُـــــهُ صـــــارَ كلبـــــاً
ثُـــمّ مِـــنْ بَعْـــدِ ذاكَ صـــارَ غـــزالا

و(صار) هنا ليست من أخوات كان، وإنما معناها (يصوّر) ومنها: اللحن والمحاجاة، كقول الشاعر يحذّر قومه:

خَلّـــوا علـــىٰ النّـــاقـــةِ الحمـــراءِ أَرْحُلكـــم
والبـــازلَ الأصْهَـــبَ المعقـــولَ فـــاصطنعـــوا
إنَّ الـــذِئـــابَ قـــد اخضـــرّت بـــراثِنُهـــا
والنّـــاسُ كُلّهـــم بَكْـــرٌ إذا شَبِعـــوا

أراد بالناقة الحمراء: صحراء الدهناء، وبالجمل الأصهب: الصّمّان، وبالذئاب: الأعداء وقد اخضّرت أقدامهم من المشي في الخصب والكلأ. والناس كلهم إذا شبعوا طلبوا الغزو فصاروا أعداء.

---

(١) العمدة ٢١٣ وعرّد: جبن، والتنابيل: القصار. والزهر: البيض.

ومنها: التورية، كقول عليّة بنت المهديّ في (طَل) الخادم:

أَيَـا سَـرْحَـةَ البُسْتـانِ طَـالَ تَشـوّقـي
فَهَـل لـي إلـى ظِـلٍ إليـكِ سبيـلُ

فورّت بـ(ظلّ) عن (طلّ) وقد كانت تَجِدُ به. فمنعه الرشيد من دخول القصر، ونهاها عن ذكره.

ومن التورية قول حُمَيْد بن ثور يُكَنّي عن حبه لمحبوبته بعد أن حظّر عمر ابن الخطاب على الشعراء ذكر النساء:

أبـى اللهُ إلاّ أنّ سَـرْحَـةَ مـالـكٍ
علـى كُـلِّ أفنـانِ العَضَـاهِ تَـروقُ

فيَـا طيـبَ ريّـاهـا، ويـابَـرْدَ ظِلها
إذا حـانَ مِـنْ شَمْـسِ النَّهـارِ شُـروقُ

فَهَـلْ أنـا إنْ عَلّلْـتُ نفسـي بَسْـرحَـةٍ
مِـن السَّـرْحِ مَسْـدودٌ علـيّ طـريـقُ

ومنه قول امرىء القيس:

وبَيْضـةِ خِـدْرٍ لايُـرامُ خِبـاؤُهـا
تَمَتّعْـتُ عَـنْ لَهْـوٍ بهـا غيـر مُعْجَـلِ

كنّى بالبيضة عن المرأة.

الاشتراك

قد يكون الاشتراك في اللفظ، وقد يكون في المعنى. فالذي يكون في اللفظ ثلاثة أشياء[1]:

١ـ فأحدها أن تكون اللفظتان راجعتين إلى حدّ واحد، ومأخوذتين من حدّ واحد، فذلك اشتراك محمود وهو التجنيس.

٢ـ والنوع الثاني أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه، والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد، كقول الفرزدق:

وما مِثْلُهُ في النَّاسِ إلاّ مملّكاً
أبُو أُمهِ حَيٌّ أبوهُ يُقَارِبُهُ

فقوله(حيّ) يحتمل القبيلة، ويحتمل الواحد الحيّ. وهذا الاشتراك مذموم قبيح. والملح يحفظه كُثيّر في قوله يشببّ:

لَعَمْري لَقَدْ حَبّبتِ كُلّ قصيرةٍ
إليّ، وما يدري بذاكَ القصائِرُ

عَنَيْتُ قصيراتِ الجمالِ ولم أُرِدْ
قِصارَ الخطى، شرُّ النساءِ البحاتُرُ

فأنت ترى فطنته لما أحس بالاشتراك كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه.

٣ـ والنوع الثالث هو سائر الألفاظ المبتذلة للتكلم بها، ولا يسمى تناولها سرقة، ولا تداولها اتباعاً، لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر، فهي مباحة غير محظورة إلا أن تدخلها استعارة أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة فهناك يتميّز الناس، ويسقط اسم الاشتراك، كقول الأسود

---

(١) العمدة ١/٣١٧ ـ ٣١٨.

ابن يعفر.

بمُقلّـــصٍ عَتِـــدٍ جهيـــرٍ شـــدُّهُ

قَيْـــد الأوابِـــد والـــرّهـــان جَـــوادُ

فقوله (قَيْد الأوابد) كقول امرىء القيس (بمنجرد قيد الأوابد هيكل). هو من المشترك الذي لا يُعَدّ سرقة. وقد نص عليه القاضي الجرجاني بأنه من المنقول المتداول المبتذل.

وأما الاشتراك في المعاني فنوعان: أحدهما أن يشترك المعنيان وتختلف العبارة فيتباعد اللفظان، وذلك هو الجيد المستحسن، نحو قول امرىء القيس:

كَبَكْـــرِ المُقـــانـــاةِ البيـــاضَ بُصْفـــرةٍ

غـــذاهـــا نميـــرُ المـــاءِ غَيْـــرُ مُحلّـــلِ

فشبهها بلون بيضة النعام.

والنوع الثاني على ضربين: أحدهما ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار، والحسن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد وغيره، والسخيّ بالغيث والبحر.

والثاني ضرب كان مخترعاً ثم كثر حتى استوى فيه الناس، وتواطأ عليه الشعراء آخراً عن أول، نحو قولهم في صفة الخد كالورد والقد كالغصن، والعين كعين المهاة، والعنق كعنق الظبي، فهذا النوع وما ناسبه قد كان مخترعاً ثم تساوى الناس فيه إلا أن يولد أحد منهم فيه زيادة من مثل تشبيه الذكاء بشواظ من نار، والعزم بهبوب الرياح[1].

---

(١) العمدة ١/٣١٨ ـ ٣١٩.

الاطِّراد

الاطّراد لغة: التتابع[1]. وفي المصطلح البلاغي: «من حسن الصفة أن تطَّرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر»[2]. وذلك مثل قول الأعشى:

أَقَيْسُ بنُ مَسْعودِ بن قَيْس بن خالدٍ
وأنْتَ امرؤٌ ترجو شبابَكَ وائِلُ[3]

فإنه أتى كالماء الجاري اطّراداً وقلة كلفة، وبيّن النسب حتى أخرجه عن مواضع اللّبس والشبهة.

---

(١) المصباح المنير للفيومي ـ مادة (طرد)

(٢) العمدة ص ٣٠٦.

(٣) نفسه ٣٠٦.

الاعتذار

خصص له ابن رشيق (٤٥٦هـ) فصلاً خاصاً به في كتابه (العمدة) قال فيه: «وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئاً يحتاج أن يعتذر منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك فليذهب مذهباً لطيفاً. . ويعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه. فإن إتيان المعتدز من باب الاحتجاج خطأ، لاسيما مع الملوك وذوي السلطان. وحقه أن يلطف برهانه مدمجاً في التضرّع والدخول تحت عفو الملك»[1].

وأشهر شعراء الاعتذار: النابغة الذبيانيّ الذي ساق القصائد الطوال للنعمان يعتذر له فيها عن أقوال الوشاة. ومن أشهرها:

١ـ البائية التي يقول فيها:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنفسكَ رِيبَةً
وَلَيْسَ وَراءَ اللهِ للمَرءِ مَذْهَبُ

لَئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عنّي وِشايَةً
لَمُبْلِغُكَ الواشي أَغَشُّ وأَكْذَبُ

فلا تَتْرُكَنّي بالوَعيدِ كأنَّني
إلى الناسِ مَطْليّ بِهِ القارُ أَجْرَبُ[2]

٢ـ والدّالية التي يقول فيها:

فلا لَعَمْرُ الذي مَسّحْتُ كَعْبَتَهُ
ومَا هُريقَ على الأَنْصابِ من جَسَدِ

---

(١) العمدة ص ٣٨٤

(٢) العمدة ص ٣٨٦.

والمؤمن العائذاتِ الطير تَمْسحها
رُكْبانُ مَكَّةَ بين الغِيلِ والسَّنَدِ
ما قُلْتُ من سيِّء ممّا أُتيتَ بهِ
إذنْ فلا رَفَعتْ سَوْطي إليّ يدي
إذنْ فعاقَبني ربّي مُعاقبةً
قرّتْ بها عَيْنُ مَنْ يأتيكَ بالحَسَدِ
نبّئتُ أنَّ أبا قابوسَ أوعدني
ولا قرارَ على زأرٍ مِنَ الأسَدِ[1]

٣ـ والعينية التي يقول فيها:
فإنكَ كالليلِ الذي هو مُدْركي
وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عَنْكَ واسعُ[2]

---

(١) العمدة ص ٣٨٥.
(٢) العمدة ص ٣٨٦.

الاعتراض

(عرض): ظهر، و(اعتَرض الشيءَ): حال دونه[1].

والاعتراض مصطلح مضطرب الفهم، رأول من تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) وكأنه لا يفرقه عن التعريض والكناية، حيث قال «إذا قالوا فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل. وإذا قيل للعامل (الوالي) مستقص فذلك كناية عن الجور»[2].

ثم تحدث ابن المعتّز (٢٩٦هـ) عن الاعتراض، فقال إنه اعتراض كلام في كلام لم يتمّم معناه، ثم يعود إليه فيتمّه في بيت واحد. كقول كُثيّر:

لو أنَّ الباخلين - وأَنْتَ مِنْهمْ -
رأَوْكَ تَعَلّموا منكَ المِطالا[3]

ثم أصبح الاعتراض يسمى، بعد ذلك (الالتفات)، و(الاستدراك)[4].

والعسكري (٣٩٥هـ) ينقل عن ابن المعتّز تعريفه: «الاعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمّه[5]. ومثاله قول الشاعر:

إنَّ الثمانينَ - وبُلّغتُها -
قد أَحْوجَتْ سمعي إلى تَرْجُمانِ[6]

---

(١) مختار الصحاح - مادة (عرض).

(٢) البيان والتبيين ١/ ٢٦٣.

(٣) البديع ٦٠.

(٤) العمدة ٣٢.

(٥) الصناعتين ٤٤١.

(٦) العمدة ٢/ ٤٣، والصناعتين ٤٤١، ونهاية الأرب ٧/ ١٤٧.

الإعجاز

مصطلح نقدي ذو أصل بلاغي مرتبط بالدراسات القرآنية.

وقد طرح المعتزلة وعلماء الكلام فكرة أن إعجاز القرآن ناجم عن أن الله (صرف) العرب عن مضاهاته ومحاكاته، فولدت فكرة (الصّرفة)، ودار نقاش طويل حولها، فألّف القاضي عبد الجبار (٤١٥هـ) كتابه المشهور (المغني) الذي خصّ الحديث عن (إعجاز القرآن) بجزء منه، وكذلك وضع عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) بجزء منه، وكذلك وضع عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) كتابيه: (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة). ثم جاء ابن سنان الخفاجيّ (٤٦٦هـ) بكتابه (سرّ الفصاحة) الذي انطلق فيه في حديثه عن الإعجاز من المنطلقات الأولية التي تتكون منها الفصاحة والبلاغة، فبدأ بالأصوات اللغوية، وتدرج منها إلى تكوين الحروف، ومن ثم تكوين الكلمات. ومن الكلمات إلى اللغة نفسها التي تتضمن تراكيبها أوجهاً من الفصاحة والبلاغة. وهذا يعني أنه سار على منهجية، وأنه بدأ بعلم الصوتيّات، ثم الدلالة، وانتهى إلى مفهوم اللغة، وتوّج ذلك بالحديث عن الأسلوبية، ورغم اعتماده على مَنْ سبقه، فإن له آراء جريئة وحصيفة، واجتهادات موفقة، بالإضافة إلى أمانته العلمية في ردّ الآراء إلى أصحابها.

وتشكل الدراسات في إعجاز القرآن فرعاً أساسياً في شجرة البلاغة. ومن ذلك كتاب (النكت في إعجاز القرآن) لعلي بن عيسى الرّمانيّ (٣٦٨هـ) حيث ردّ فيه النّكت إلى سبع هي: ترك المعارضة، وتحدّي الكافة، والصّرفة، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن المستقبل، ونقض العادة، وقياس القرآن بكل معجزة. وجعل البلاغة ثلاث طبقات: عليا هي بلاغة القرآن، ووسطى ودنيا وهما بلاغة البلغاء حسب تفاوتهم في البلاغة.

ويردّ الباقلانيّ (٤٠٣هـ) الإعجاز القرآني إلى ثلاثة أمور: تضمنه الإخبار

عن الغيوب، وما فيه من القصص الديني، وبلاغته[1].

ولكن عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) لم يعجبه رأي من قال إن العرب عجزوا عن الإتيان بمثل القرآن لأن الله صرفهم عن الإتيان بمثله، بل رأى إن إعجاز القرآن بكمن في بلاغته، وتكمن هذه البلاغة في (نظم) القرآن على هذا الأسلوب الذي نزل به. ومن ثم فإن الإعجاز ليس في ألفاظه المفردة، لأن الألفاظ موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن، وليس الإعجاز في إيقاعه أو فواصله (التي هي بمثابة القوافي في الشعر)، لأن العرب قد أتقنوا الشعر، وليس الإعجاز في استعاراته «لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة»[2]. وإنما إعجاز القرآن في (نظمه). ونظرية النظم أو التأليف التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني هي: «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها»[3].

ثم جاء الفخر الرّازيّ (٦٠٦هـ) بكتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) فتحدث في مقدمته عن السرّ في إعجاز القرآن، وعرض أربعة مذاهب نقضها جميعاً، وهي: مذهب الصّرفة الذي قال به النظّام، ومذهب القائلين بمخالفة أسلوبه لأساليب الشعر والخطب والرسائل، ومذهب القائلين بأنه ليس فيه اختلاف بين ما يشيع في كلام العرب، ومذهب القائلين بأن الإعجاز يعود إلى اشتماله على علم الغيب. والمذهب الصحيح عنده هو تعليل إعجازه بفصاحته. والفصاحة ترجع عنده إلى الألفاظ والمعاني.

---

(١) إعجاز القرآن.

(٢) دلائل الإعجاز ٢٧١ـ ٢٧٤.

(٣) دلائل الإعجاز ٦٣.

الإقــواء

مصطلح عروضي يدلّ على عيب يصيب القافية. وهو اختلاف إعراب القوافي، وذلك بأن تكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة، وقد أقر هذا معظم علماء الشعر والعروض[1].

وقد عرف الإقواء عندما ازدهر الغناء في الحجاز لأنه يظهر القافية.

وقيل: إن النابغة أقوى في قوله:

أَمِــــنْ آلِ مَيّـــــةَ رائــــحٌ أو مغتــــدي
عَجْــــلانَ ذا زادٍ وغَيْــــــرَ مُــــزَوّدِ
زَعَــــمَ البـــوارحُ أن رِحْلتنـــا غـــداً
وبـــذاكَ خبّـــرنـــا الغُـــدَافُ الأســـودُ

فَغُنِّي بشعره هذا، فانتبه له.

يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «الإقواء هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعة وأخرىٰ مخفوضة.. وكان يقال إن النابغة وبِشر بن أبي خازم كانا يقويان. فأما النابغة فدخل يشرب فُغني بشعره، ففطن، فلم يعد للإقواء. وبعض الناس يسمى هذا (الإكفاء) ويزعم أنّ الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت»[2].

ولا يأتي قدامة (٣٣٧هـ) بجديد في تعريف الإقواء، فيعتمد تعريف ابن قتيبة نفسه. ويأتي بأمثلة شعرية جديدة.

---

(١) العمدة ١/١٦٥، قواعد الشعر ٦٨، الشعر والشعراء ١/٣٩، نضرة الإغريض ٢٤٣، الموشح١، ١١، ٤٥، ٨٠، طبقات فحول الشعراء ٦٧.

(٢) الشعر والشعراء٤١.

الالتفات

مصطلح بلاغي له معان عديدة منها: الإعراض، والاشتراك. ومعنى الالتفات أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشدّ الأول[١].

وقد اقترح الأصمعيّ (٢١٠هـ) هذا المصطلح[٢]. وذكره المبرّد (٢٨٥هـ)[٣]. وجعله ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) من بعد على نوعين: نوع ينصرف فيه المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ونوع ينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[٤]. ثم أخذه قدامة (٣٣٧هـ) عن هؤلاء النقاد الذين سبقوه. ولكنه تصرّف به تصرفاً يخالف به بعض ما قصده منه بعض سابقيه، فيقول قدامة في تعريفه: «هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رداً يرد عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على قدمه. فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه»[٥].

ويعرّفه العسكريّ (٣٩٥هـ) بقوله: الالتفات على نوعين: فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به»[٦]. ومثاله قول جرير:

---

(١) العمدة ٢/ ٤٥.

(٢) العمدة ٢/ ٤٦.

(٣) الكامل ٢/ ٦٨.

(٤) البديع ٥٨.

(٥) نقد الشعر ١٦٧.

(٦) الصناعتين ٤٣٨.

أَتنسى إذْ تودّعُنا سُلَيْمى
بعودِ بَشامةٍ. سُقي البَشامُ[1]

التفت إلى (البشام) فدعا له بالسُّقيا.

وقول حسّان بن ثابت:

إنَّ التي ناولتِني فردَدْتُها
قُتِلَتْ - قتلتَ - فهاتِها لم تُقْتَلِ[2]

فقوله (قُتلت) التفات.

والنوع الثاني من الالتفات أن يكون الشاعر آخذاً في معنىً وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يردّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه ومثاله قول المعطي الهُذليّ:

تبين صَلاةُ الحربِ مِنّا ومنهمُ
إذا ماالتقينا، والمسالمُ بادنُ[3]

فقوله (والمسالم بادن) رجوع من المعنى الذي قدمه، حتى بيّن أن علامة صلاة من غيرهم أن المسالم بادن والمحارب ضامر.

وعرّفه ابن رشيق (٤٥٦هـ) بقوله: «هو الاعتراض عند قوم، وسمّاه آخرون الاستدراك، وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول[4].

---

(١) ديوانه ٥١٢ والصناعتين ٤٣٨. والبشام: شجر ذو ساق وأوراق ولا ثمر له.

(٢) ديوانه٨٠، والصناعتين ٤٣٨.

(٣) ديوان الهذليين ٣/٤٧، والصناعتين ٤٣٩.

(٤) العمدة ٢٧٦

ومثاله قول الشاعر:

إنَّ الثمانينَ - وبُلّغتُها -

قَدْ أحوجَتْ سمعي إلى تَرْجُمانِ[1]

فقوله (وبلّغتها) التفات، وعدّه آخرون (تتميماً). ومنزلة الالتفات - عند ابن رشيق - في وسط البيت، كمنزلة الاستطراد في آخر البيت[2].

---

(١) العمدة ٢٧٦

(٢) العمدة ٢٧٦

الإلهام = شياطين الشعراء

(الإلهام) هو الأخذ بطريقة لقانيّة أو لاشعورية في الإبداع. وقد كان أفلاطون يعتقد أن الشعراءِ وسطاء يُلهمون الشعر من قبل ربّاته، ولذلك كان (هوميروس) يبدأ (الإلياذة) بمناشدة ربّة الشعر أن تلهمه، ومثله كان (دانتي) يستوحي ربّات الشعر في (الكوميديا الإلهية).

أما العرب فقد اعتقدوا أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، وأن هؤلاء الجن يجتمعون في (وادي عبقر). ومن هنا قيل لكل مبتدع: عبقري. يقول الشاعر:

إنّــي وكُــلُّ شــاعــرٍ مــن البَشَــرْ
شيطــانُــهُ أنثــى، وشيطــانــي ذَكَــرْ

واعتقدوا أن لهذه الشياطين قبائل تنتمي إليها، يقول حسان بن ثابت:

ولــي صَــاحــبٌ مــن بنــي الشّيصبــانِ
فطـــوراً أقـــولُ وطـــوراً هُـــوه[1]

ولم تكن الجن بأدنىٰ منزلة من الآلهة لدى الإغريق، فبعض العرب كان يعبد الجن، وبعضهم يجعلهم شركاء لله، بيدهم الخير والشر[2].

وإذن فقد قرن العرب الشعر بقوى مجهولة، خارقة. فزعموا أن لكل شاعر شيطاناً يعلّمه الشعر، وذهبوا إلى حدّ تسمية هؤلاء الشياطين: فشيطان عبيد بن الأبرص هو (هبيد)، وشيطان الأعشى هو (مسحل) وشيطان الكميت هو (مدرك).. إلخ.

---

(١) الجاحظ ـ الحيوان ٦/ ٢٣١.

(٢) جاء في القرآن الكريم: ﴿وجعلوا لله شركاء الجن﴾ (سورة الأنعام ـ الآية ١٠٠) و﴿بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون﴾ (سورة سبأ ـ الآية ٤١).

وقد أعجبت هذه المقولة الشعراء، فساهموا في تثبيتها لكونها تؤيد مركزهم الاجتماعي، وعلى هذا فإن مفهوم الشعر عند العرب هو أفلاطوني النزعة، مادام يرى أن الشاعر يلهم الشعر ولا يصنعه. وعلى أساس هذا المفهوم مدّت (مدرسةُ الطبع) ظلّها على الشعر العربي في مختلف عصوره، وواجهت (مدرسة البديع) في العصر العباسي، عصر العقل والحضارة، الكثيرَ من الاتهام والإدانة وسوء الفهم، وهي تكافح من أجل تثبيت مفهوماتها المضادة في كون الشعر جهداً، وصنعة، وفكراً، وثقافة.

ويرى الجاحظ (٢٥٥هـ) أن الخطابة عند عرب الجاهلية أشبه ما تكون بالإلهام: «فكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام. وليست هناك معاناة، ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة، والمناقلة، أو عند صراع أو في الحرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً»(١).

ولكن الجاحظ يقصر كلامه هذا على الخطابة، دون أن يعمّم حكمه على الشعر، لأنه كان يعلم أن «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (طويلاً)، وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلّب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه.. وقد كانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكمات»(٢).

وإذن فقد جدّ، في العصور الأدبية التالية، مذهب شعري جديد هو (مذهب الصنعة)، وهو نتاج الحضارة العقلية في العصر العباسي، وإن كانت بذوره في العصور السابقة. وقد صاقب (مذهبَ الطبع) الذي كان سائداً، والذي يؤمن بالإلهام، في حين يقول مذهب الصنعة بالبديع والجهد، حتى انتهى إلى التكلف.

---

(١) الجاحظ ـ البيان والتبيين ٣/ ١٥.

(٢) نفسه ٢/ ٢١.

الانتحال = نحل الشعر

(نحل) لغةً: أعطىٰ وانتحل فلان شعر غيره: إذا ادّعاه لنفسه[١].

والوضع، والنحل، والانتحال: كلها ظواهر أدبية عامة، لاتقتصر على أمة دون غيرها من الأمم، ولا يختصّ بها جيل من الناس دون غيره من الأجيال، فقد عرفها العرب، كما عرفتها الأمم الأخرى التي كان لها نتاج أدبي، وعرفها العصر الجاهلي، كما عرفها العصر الأموي، والعصر العباسي، كما لايزال يعرفها عصرنا الحاضر، على الرغم من شيوع الكتابة وانتشار الطباعة، فلم تحل وسائل الحضارة الحديثة دون أن ينسب إلى شاعر شعر لم يقله.

ولم يكن الوضع أو النحل أو الانتحال مقصوراً على الشعر وحده، بل لقد شمل كل ما يمتّ إلى الأدب العام بسبب: كالنسب والأخبار والأحاديث النبوية[٢].

ولم يكن أمر الوضع والنحل في الشعر الجاهلي ليخفىٰ على الرواة العلماء، فقد تنبّه له كثيرون منهم، بل قلما نجد راوية عالماً في القرن الثاني والقرن الثالث لاتذكر لنا الأخبار المروية عنه أنّه نصّ نصّاً صريحاً على أن بيتاً أو أبياتاً بعينها موضوعة منحولة، فمن ذلك أن أبا عمرو بن العلاء قال إن القصيدة المنسوبة إلى امرىء القيس، والتي مطلعها:

لا وأبيـــــكِ ابنـــــة العــــــامـــــرِيّ
لايـــــدّعـــــي القـــــومُ أنّـــــي أفِـــــرْ

---

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير ـ مادة (نحل).

(٢) للتوسع: راجع: مصادر الشعر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ص ٣٢١ ـ ٣٢٥.

هي لربيعة بن جُشَمْ[١].

ومن ذلك أن أبا عمرو الشيبانيّ كان يدفع أن يكون هذا البيت لعنترة، وهو:

هَــلْ غَــادَرَ الشّعــراءُ مِــنْ مُتَــردّمِ
أمْ هَــلْ عَــرَفْــتَ الــدَّارَ بَعْــدَ تــوهّــمِ[٢]

وأما الأخبار المروية عن الأصمعي فكثيرة، فقد قال: «أقمت بالمدينة زماناً ما رأيت بها قصيدة صحيحة إلا مصّحفة أو مصنوعة»[٣]، وأنه قال «ويقال إن كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه»[٤]. وقال أيضاً «أكثر شعر مهلهل محمول عليه»[٥]. وكان الأصمعي يرى أن أبياتاً من قصيدة زهير الميمية «أمن أم أوفى دِمنةٌ لم تكلم» ليست له وإنما هي لصِرفَة بن أبي أنس الأنصاريّ[٦].

وكذلك هناك أخبار عديدة، في هذا الباب، عن أبي عبيدة الذي أورد أبياتاً تُنسب لامرىء القيس. مطلعها:

الخَيْــرُ مــا طَلَعَــتْ شَمْــسٌ ولا غَــرَبَــتْ
مُعَلّــقٌ بنــواصــي الخَيْــلِ مَطْلــوبَ[٧]

وهي لرجل من الأنصار.

---

(١) الأغاني ٣/١٠٦.
(٢) الأغاني ٩/ ٢٢٢
(٣) المزهر ٢/ ٤١٣.
(٤) الموشح ٣٤.
(٥) الموشح ٧٤.
(٦) المعمرين ٦٦.
(٧) أبو عبيدة ـ كتاب الخيل ١٦٠.

وأورد أبياتاً تُنسب إلى أبي دؤاد الإياديّ أولها:

وكُــلُّ حِصْــنٍ وإنْ طَــالــتْ سَــلامتُــهُ
يــومــاً سيــدخُلُــه النكــراءُ والحــوبُ[1]

وهي ليزيد بن عمرو الخفي.

وأما الجاحظ (٢٥٥هـ) فهو يشير إلى الموضوع والمنحول على ثلاث طرق: فهو حيناً ينسب الشعر إلى شاعر بعينه ثم يعقب عليه بشكه فيه. وهو حيناً يقطع قطعاً جازماً بأن هذا الشعر أو ذاك منحول مصنوع وذلك دون دليل. وهو حيناً ثالثاً يقطع بأن الشعر منحول، ثم يورد من الحجج ما يراه كفيلاً بدعم رأيه.

فمن النوع الأول أنه يقول: قال فلان ـ ويذكر اسم الشاعر ـ ثم يعقب عليه إن كان قالها، وقد تكرر ذلك في مواطن متفرقة من كتابه (الحيوان)[2].

ومن النوع الثاني قوله: وفي منحول شعر النابغة:

فَــأَلْفَيــتُ الأَمَــانَــةَ لَــمْ تَخُنْهــا
كــذلــكَ كــانَ نــوحٌ لا يخــونُ[3]

ومن النـوع الثـالث أنه أورد أبياتاً تزعم بعض الرواة أنها جاهلية. والجاحظ ينكر ذلك[4].

ولعل ابن سلّام الجُمحيّ (٢٣١هـ) من أوائل الذين أشاروا إلى نحل الشعر، وذلك في كتابه (طبقات فحول الشعراء) الذي ضمّنه بحثاً مطولاً في أسباب نحل الشعر ودوافعه، وأرسى بعض القواعد الهامة في أصول تحقيقه وتوثيقه، فقال: «في الشعر مصنوع مفتعل وموضوع كثير لاخير فيه.. قد تداوله

---

(١) نفسه ١٤٧.

(٢) الحيوان ٣/ ٤٩، ٦٨، ٧٠، و٤/ ٢٤٨، و٦/ ٣٣٩.

(٣) نفسه ٢/ ٢٤٦

(٤) نفسه ٦/ ٢٧٢.

قوم من كتاب إلى كتاب. لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد ـ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه ـ أن يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي»[١].

وقد أقر ابن سلّام قاعدتين أساسيتين في هذا المجال، هما: الرواية عن أهل البادية، وعرض الشعر على العلماء به. واتخذ من سيرة ابن إسحق نموذجاً تطبيقياً على نحل الشعر، فقال: «وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كلَّ غُثاء منه محمد بن إسحق. فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر ويقول: لا علم لي بالشعر، أوتى به فأحمله. ولم يكن له عذراً، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مَنْ حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف السنين. . والله تبارك وتعالى يقول: ﴿وأنه أهلك عاداً الأولى، وثمودَ فما أبقى﴾[٢].

ثم مضى ابن سلام يبحث في أصول اللغة العربية ولهجاتها، لما لهذا من صلة بتوثيق الشعر العربي القديم، فذكر أن بعض العلماء يروون أن «أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه: إسماعيل بن إبراهيم». وعلّق على ذلك بقوله: «وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا»[٣]. وهذا يعني أن الشعر القديم المنسوب إلى الأقوام البائدة «لاحُجّة في عربيته» مستشهداً أيضاً بما قاله أبو عمرو بن العلاء: «مالسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا». وعلّق على ذلك بقوله: «فكيف بما على عهد عاد وثمود، مع تداعيه ووهيه»[٤].

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/ ٤.

(٢) نفسه ١/ ٧.

(٣) نفسه ١/ ٧

(٤) نفسه ١/ ٨

ويردّ ابن سلّام أسباب نحل الشعر إلى:

١ـ ضياع معظم الشعر القديم وفقدانه بسبب عدم تدوينه في صحيفة أو كتاب في وقته.

٢ـ انقطاع العرب عن رواية الشعر لانشغالهم بالجهاد والفتوح، ومقتل عدد كبير من رواة الشعر، وتفرق مَنْ بقي منهم في الأمصار: «فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام. وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن، ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك. وقد هلك من العرب مَنْ هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير» .[(١)]

٣ـ دور العصبيات القبلية في وضع الشعر ونحله والتفاخر به: «فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها، واستقلّ بعض القبائل شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قوم قلّت وقائعهم أشعارهم، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم»[(٢)].

٤ـ دور الرواة في نحل الشعر وافتعاله، بدوافع عديدة: كالتكسب أو التعصب: «ثم كانت الرواة فزادوا في الأشعار التي قيلت»[(٣)].

---

(١) نفسه ١/ ٢٤.

(٢) نفسه ١/ ٤٦.

(٣) نفسه ١/ ٤٧.

الإيجاز والإطناب

(الوجيز): القصير، والسريع الوصول إلى الفهم[١]. و(أطنب) الرجل إذا بالغ في قوله كمدح أو ذم[٢].

والإيجاز هو حشد المعنى الكثير في اللفظ القليل. وعكسه الإطناب، سئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: البلاغة إجابة اللفظ وإشباع المعنى. وقال خلف الأحمر: البلاغة لمحة دالّة.

ولأن البيت الشعري عند العرب كان يُحفظ روايةً ويُلقى مشافهة، فقد تميّز بأنه وحدة مستقلة بذاتها. ووجد الشاعر أن عليه أن يفرغ طاقته الوجدانية والفكرية في نطاق محدود، فأصبح البيت موجزاً، مكتنزاً بالمعنى، قريباً من الأمثال. وكان ابن سلام يسمّي مثل هذا البيت (مقلّداً) لأنه يستغني بنفسه. ومن هنا اتجه الشعراء إلى تأليف البيت لا تأليف القصيدة. وكان همّهم جمع المعنى المقصود في بيت مفرد، ذي ألفاظ محدّدة، بوزن وقافية. فظهر مبدأ الإيجاز الذي يتطلب أقل لفظ متضمن أكبر قدر من المعنى. ويصوّر ثابت قطنة هذا المبدأ حين يقول:

لا أُكْثِرُ القولَ فيما يَهْضبونَ بهِ
من الكلامِ. قليلٌ منه يكفيني

وكما أن البيت الشعري وحدة موسيقية مستقلة، فكذلك هو أيضاً وحدة معنوية مستقلة، بل شطر البيت، ولولا القافية التي تغلق نهاية البيت لكان كل شطر بيتاً مستقلاً بنفسه. ولهذا حاول الشاعر إجهاد نفسه بجعل الشطر الواحد وحدة معنوية قائمة بذاتها، وهذا ما دعا إلى إيجاز أكثر وتركيز أكبر. قال الخليل

(١) المصباح المنير ـ مادة (وجز)، و(طنب).
(٢) المصباح المنير ـ مادة (وجز)، و(طنب).

ابن أحمد (١٧٠هـ): «يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ»[١].
وقيل لأبي عمرو بن اللاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم كانت تطيل ليُسمع منها، وتوجز ليُحفظ عنها.

وقد لاحظ الجحظ (٢٥٥هـ) أن القرآن حين يتحدث إلى العرب الفصحاء، فإنه يعمد إلى الإيجاز، بينما يطيل في مخاطبته اليهود[٢]. ولاحظ الجاحظ أيضاً أن الإيجز ليس مجرد قصر الألف وقلة كميتها، وإنما هو أيضاً مساواتها الدقيقة للمعاني دون زيادة[٣]. كما أنكر أن يكون الإطناب باتساع القول وحده، فقد يكون لإطناب فيه من باب الإيجاز. وقد يكون الكلام قصيراً ومع ذلك يعدّ مملاً، والعبرة بالمواقف. كما تنبه الجاحظ إلى نوعين من الإيجاز: إيجاز بليغ، وإيجاز مخلّ يفسد العبارة، لذا كان غامضاً ومستغلقاً على الفهم، ولذا دعا الكتّاب إلى عدم المبالغة في تصفية الكلام كي لا يدخلوا في منطقة التعقيد[٤].

والاتجاه العام عندلنقاد العرب تفضيل الإيجاز، وذلك بجمع الكثير من المعنى في قليل من اللفظ فإذا كان البيت يحوي معنيين فذلك أفضل من البيت الذي يحوي معنى واحداً ومع ذلك فإنهم عرفوا مواضع للإيجاز يحسن فيها، ومواضع للإطناب تحسنه. قال ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في حديثه عن الإيجاز: «وهذا ليس بمحمود في موضع، ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال. ولو كان الإيجاز موداً في كل الأحوال لجرّده الله في القرآن. ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارنتوكيد وحذف تارة للإيجاز، وكرّر تارة للإفهام»[٥].

ثم جاء أبو هلال سكريّ (٣٩٥هـ) فقسّم الإيجاز إلى نوعين: إيجاز

---

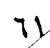
(١) العمدة ١/ ١٢٤

(٢) الحيوان ١/ ٩٣.

(٣) الحيوان ١/ ١

(٤) الحيوان ١/ ٨٨

(٥) أدب الكاتب



قصر، وإيجاز حذف، فالأول هو تقليل الألفاظ وتكثيرالمعاني، مثل ﴿ولكم في القصاص حياة﴾ والثاني على وجوه، منها أن يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه، مثل (واسأل القرية) أي أهلها. ومنها أن يوقع لفعل على شيئين وهو لأحدهما، ويضمر للآخر فعله، كما في قول الشاعر:

إذا ما الغانياتُ بَرَزْنَ يوماً
وزجَّجْنَ الحواجبَ والعيونا

والعيون لاتزجج، وإنما أراد: وكحّلن العيونا. ومها: إسقاط (لا) من الكلام كما في قول امرىء القيس:

فقلتُ: يمينُ اللهِ أبرحُ قاعداً
ولو قطّعوا رأسي لديكِ وأوصالي[1]

أي لاأبرح قاعداً، ومنها أن تضمر غير مذكور، مثل (حتى توارت بالحجاب) أي الشمس بدأت في المغيب.

وأما الإطناب - عند العسكريّ - فيُحتاج إليه كما يُحتاج إلى الإيجاز ولكل موضعه، فمن أزال التدبير في ذلك، واستعمل أحده مكان الآخر أخطأ[2].

وأما المساواة فهي أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني لايزيد بعضها على بعض، ومثالها قول طرَفة:

ستُبدي لكَ الأيامُ ما كنتَ جاهلاً
ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لَمْ تُزوّدِ[3]

وتابعه ابن سنان (٤٦٦هـ) في تقسيمانه. إذ فجعل الإشارة واللمحة الدالة من الإيجاز، كما التذييل من الإطناب[4].

---

(١) ديوانه ٥٣.
(٢) الصناعتين ٢٠٩.
(٣) الجمهرة ١٤٧.
(٤) سر الفصاحة.

وتابعهما السكّاكيّ (٦٢٦هـ) فعرّف الإيجاز بأنه أداء المقصود بأقل من عبارة المتعارف، وعرَّف الإطناب بأن أداءه بأكثر منها. وأن الإيجاز نوعان: إيجاز قَصْر، وإيجاز حذف. مستمداً في ذلك من العسكريّ، وموردا حتى أمثلته

وتناول ابن الأثير (٦٣٧هـ) فن الإيجاز فأوضح أنه حذف زيادات الألفاظ، وقسّم الإطناب إلى نوعين: إطناب في الجملة الواحدة، وآخر في الجمل المتعددة. ورأى أن الأخير أبلغهما لاتساع المجال في إيراده[1].

وتحدث الخطيب القزويني عن الإيجاز والإطناب. فأضاف إلى ما جاء به سابقوه. وعدّد من أنواع الإطناب: الإيضاح بعد الإفهام، والتوشيح وهو أن يؤتى في الكلام بمثنى مفسر باسمين، وذكر الخاص بعد العام، والتكرار، والإيغال وهو ختم البيت بما يضيف زيادة في المعنى كالمبالغة، والتكميل (ويسمى الاحتراس) وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفعه، والاعتراض وهو أن يؤتى في أثناء الكلام بجملة أو أكثر لامحل لها من الإعراب لنكتة[2].

---

(١) المثل السائر ٢/ ٣٦١

(٢) التلخيص ٢٠٩.

الإيطاء

مصطلح عروضي، هو عيب من عيوب القافية، وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد[1]. أما تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى فلا يعدّ إيطاء إلا عند الخليل وحده. فإن (يزيد) عنده بمعنى الاسم، و(يزيد) بمعنى الفعل: إيطاء[2]. ويتفق كل النقاد والعلماء على تعريفه: قال أبو عمرو بن العلاء: «الإيطاء ليس بعيب في الشعر عند العرب. وهو إعادة القافية مرتين[3]، وعن ابن سلّام (٢٣١هـ) أنه قال: قال الليث: إنما أخذ من المواطأة، وهي الموافقة على شيء واحد. يقال: واطأ الشاعر: إذا اتفقت له قافيتان على كلمة واحدة، معناهما واحد. فإذا اختلف المعنى واتفق اللفظ فليس بإيطاء»[4]. وعند ابن قتيبة (٢٧٦هـ) «الإيطاء هو إعادة القافية مرتين، وليس بعيب عندهم كغيره»[5]. وعند قُدامة (٢٣٧هـ): «الإيطاء هو اتفاق القافيتين في قصيدة»[6].

---

(١) العمدة ١/ ١٦٩.

(٢) العمدة ١٧٠-١٧١.

(٣) تهذيب اللغة ١٤/ ٥٠.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/ ٧٢.

(٥) الشعر والشعراء ٤٢

(٦) نقد الشعر ٢/ ٢.

الإيغال

أصل الكلمة من قولهم: أوغل في الأمر: إذا أبعد الذهاب فيه.

والإيغال مصطلح تحدث عنه الأصمعي (٢١٠هـ) وإن لم يقترح له اسماً. وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع[١]. أي أن تكون القافية كلمة غير مكملة للمعنى ولكن ضرورة القافية تستلزمها.

والإيغال يكون في القوافي، ويعتبره قدامة (٣٣٧هـ) من أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت[٢]، وهو عنده أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً، من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع. ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت[٣]. وهذا يعني إن الإيغال مرتبط بالقافية، لأنه زيادة تلحق البيت في آخره بعد تمام معناه فتزيده جودة.

وعرَّفه العسكريّ (٣٩٥هـ) بقوله: «هو أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً توكيداً وحسناً»[٤]، كما في قول الأعشى:

كناطحٍ صَخْرةً يوماً ليوهِنَها
فلمْ يضرْها، وأوهىٰ قَرْنَهُ الوَعِلُ[٥]

فتم كلامه بـ(يضرها). فلما احتاج إلى القافية قال: (وأوهىٰ قرنه الوعل)،

---

(١) قدامة ـ نقد الشعر. طبعة ليدن، ص ٩٧.

(٢) نقد الشعر ١٩٢.

(٣) نفسه ١٩٢.

(٤) الصناعتين ٤٢٢.

(٥) ديوانه ٦١ والعمدة٢/ ٥٢، والمعلقات ٢٨٤، والصناعتين ٤٢٢.

فزاد معنى. ومثله قول امرىء القيس:

كــأنَّ عُيــونَ الــوحــشِ حَــوْلَ خِبــائِنــا
وأرحلِنــا، الجَــزْعُ الــذي لَــمْ يُثَقَّــبِ[1]

فقوله: (لم يثقّب) يزيد التشبيه توكيداً، لأن عيون الوحش غير مثقبة.

ويعرّف ابن رشيق (٤٥٦هـ) الإيغال بأنه: «ضرب من المبالغة، إلا أنه في القوافي خاصة لايعدوها». والحاتميّ وأصحابه يسمونه التبليغ[2] ويمثّل له ببيت الأعشى السابق.

ويذكر ابن رشيق أن امرأ القيس هو أول من ابتكر الإيغال في بيت يصف فيه الفرس:

إذا مــا جــرىٰ شــأويــن وابتــلَّ عَطْفُــهُ
تقــولُ هَــزيــزُ الــريــحِ مَــرّتْ بَــأَثْــأبِ[3]

---

(١) ديوانه ٨٨، والصناعتين ٤٢٣، والعمدة ٢٨٥.

(٢) العمدة ٢٨٤، ونضرة الإغريض ١٤٩، والعمدة ٢/٥٧.

(٣) ديوانه ٢٧.

الإيماء

مصطلح نقدي قليل التداول على ألسنة النقاد القدماء، ولعلهم كانوا يؤثرون عليه مصطلحات أخرى مثل (الإشارة)، و(الكناية). وممن ورد لديهم: المبّرد (٢٨٥هـ)[١]، وثعلب (٢٩١هـ)[٢]، ويرادف عنده (التعريض)، ويقوم مقام التصريح.

ومفهوم الإيماء عند قُدامة (٣٣٧هـ) يتحدد في مكان وسط بين الاختصار والإشارة إن لم يكن يرادف معنييهما. وقد مثّل له بقول مروان بن أبي حفصة:

رَأَيْــتُ ابــنَ مَعْــن أَنطــقَ النــاسَ جــودُهُ
فكلّــفَ قــوْلَ الشعــرِ مَــنْ كــان مُفحمــا

وأرخــصَ بــالعــدل الســلاحَ بــأرضنــا
فمــا يبلــغُ السيــفُ المهنّــدُ دِرهمــا

وقد أومأ الشاعر في مدحه شراحيل بن معن بن زائدة إيماء موجزاً ظريفاً أتى على كثير من المدح باختصار وإشارة بديعة[٣].

---

(١) الكامل ١/٢٧.

(٢) قواعد الشعر ٥٣ـ٥٤

(٣) نقد الشعر ٨٦.

البـتـر

البتر هو القطع. والخطبة البتراء هي التي لم تُبتدأ بالتحميد. ومنه سُمّيت خطبة زياد ابن أبيه المشهورة بـ(البتراء)، لأنه لم يبدأها بحمد الله.

والمبتور هو من عيوب ائتلاف المعنى والوزن عند قُدامة (٣٣٧هـ) «وهو أن يطول المعنى عن أن يتحمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمّه في البيت الثاني»[١]. ومثاله قول عُروة بن الورد:

فَلَــوْ كــاليــومِ كــانَ علــيَّ أمــري
ومَــنْ لَــكَ بــالتــدبّــرِ فــي الأمــورِ
إذَنْ لمَلَكْــــتُ عِصْمَــــةَ أمِ وَهْــــب
علــى مــا كــان مــن حَسَــكِ الصــدورِ

وقد وجد (البتر) عند متقدمي قدامة باسم (التضمين). واعتبره قدامة عيباً في الشعر، لأن الشاعر يتجاوز بالمعنى وحدة البيت التي كانت تعتبر وحدة مستقلة.

---

(١) نقد الشعر ص٢٥٢

البـديـع

(البديع): المبتدع. و(الابتداع): الاختراع على غير مثال سابق[1].

وقد ورد هذا المصطلح عند الأصمعيّ (٢١٠هـ) الذي يرى أن بشاراً أشعر من مروان بن أبي حفصة «لأن مروان سلك طريقاً لم يسلكه أحد، فانفرد به، وأحسن فيه. وهو أكثر فنون شعره، وأقوى على التصرف وأغزر، وأكثر بديعاً، ومروان أخذ بمسالك الأوائل»[2].

ثم تحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن (البديع) الذي شاع بين شعراء عصره، فقال: «والبديع مقصور على العرب. ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. والراعي كثير البديع في شعره. وبشار حسن البديع. والعتّابي يذهب شعره في البديع»[3].

وفي اقتصار الجاحظ البديع مغالاة ربما كان سببها الردّ على الشعوبية. وفي ذكره للراعي بين أصحاب البديع، وهو شاعر أموي، ما أوحى لابن المعتزّ (٢٩٦هـ) بفكرته التي بنى عليها كتابه (البديع)، وأن هذا الفن ليس من وضع المحدثين، وإنما هو موجود لدى الجاهلين أيضاً. فقال ابن المعتز: «ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم (حاكاهم) وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كَثُرَ في أشعارهم. فعُرِف في زمانهم حتى سُمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائيّ من بعدهم شُغِفَ به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[4].

---

(١) مختار الصحاح ـ مادة (بدع).

(٢) فحولة الشعراء ص ٥.

(٣) البيان والتبيين ٤/ ٥٥.

(٤) البديع ص١.

وقد جعل ابن المعتز فنون البديع خمسة هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وردّ الأعجاز على الصدور، والمذهب الكلامي.

ثم تحدّث قدامة (٣٣٧هـ) عن البديع، فأضاف إليه أنواعاً لم تكن معروفة من قبله مثل: التقسيم، والمقابلة، والمساواة، والإشارة، والتوشيح. والإيغال[١].

ثم جاء القاضي الجُرجانيّ (٣٦٦هـ) بكتابه (الوساطة)، فقال فيه: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته. وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك (استعمال البديع) في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت، على غير تعمّد أو قصد؛ فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها، فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيىء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[٢].

أما العسكريّ (٣٩٥هـ) فوضع كتابه (الصناعتين) الذي هو أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد، حتى ليعدّ نقطة تحول النقد إلى بلاغة، لذلك لاغرابة أن نجد مباحث البلاغة تكاد تطغى عليه، وأن يستأثر البديع بخمسة وثلاثين فصلاً تستغرق نصف الكتاب: رغم أن أكثر دراساته للبديع لا تعدو مادرسه سابقوه من النقاد الذين تعرضوا لهذه القضايا، وقد صرّح هو ببعضهم: كالجاحظ الذي أخذ العسكريّ عليه أنه تكلم عن هذه الأشياء، ولكنها ضاعت في ثنايا استطراداته الكثيرة. وابن المعتزّ الذي انصرف إلى التمثيل للأنواع البديعية أكثر من تعريفها وبيان حدودها. فجاء العسكري وتلافىٰ غلطتي إمامي البيان العربي فأخرج

(١) بديع القرآن ٢٢.

(٢) الوساطة ٣٣ ـ ٣٤.

الأنواع البديعية، ووضحها، وعرفها تعريفاً واضحاً، واستشهد لها من القرآن والحديث وشعر القدماء والمحدثين. وقد أضاف العسكريّ إلى فنون البديع ستة أخرى هي: التشطير، والمحاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف.

وخصّص ابن رشيق (٤٥٦هـ) للبديع والمخترع باباً في كتابه (العُمدة). فعرّف المخترع من الشعر بأنه مالم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، واستشهد على ذلك بقول امرىء القيس:

سَمَوْتُ إليها بَعْدَمَا نامَ أهلُها

سُمُوَّ حَبَابِ الماءِ حالاً علىٰ حالِ

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه، فلم ينازعه أحد إياه. ثم يذكر ابن رشيق اختراعات القدماء، حتى ينتهي إلى اختراعات المولدين، فيرى أنهم أكثروا منها. كما نجد لدى أبي تمام، وابن الرومي، وسواهما.

ويفرّق ابن رشيق بين الاختراع والإبداع ـ وإن كان معناهما في العربية واحداً ـ فيرى أن الاختراع هو خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها. والإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف، والذي لم تجر العادة بمثله. ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع[1].

ثم يقول ابن رشيق إن أول من فتق البديع من المحدثين هو بشار بن برد، وابن هرمة. ثم تبعهما مقتدياً بهما العتّابي، ومنصور النّمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، واتبع هؤلاء حبيب الطّائيّ، والوليد البحتريّ، وعبد الله بن المعتزّ.

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ١٨٣.

البديهة والارتجال

(بادهه مبادهة): فاجأه وباغته[1]. و(البديهة) تقارب الارتجال لأن الفكرة فيها. والارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً، وهو لايخلو من البديهة، ويمثلون بقصيدة الحارث بن حِلّزة بين يدي عمرو بن هند، فإنه يقال أتى بها كالخطبة، وكذلك قصيدة عبيد بن الأبرص. ومن البديهة أن الرشيد قال للشعراء في مجلسه يوماً: من يجيز هذا القسيم، وله حكمه، فقالوا: وما هو يا أمير المؤمنين؟ قال:

المُلْـــــكُ لله وَحْـــــدَه
وللخليفـــــة بَعْـــــدَه

فقال الجمّاز:

وللمُحِـــــبِ إذا مـــــا
حبيبُـــــه بـــــاتَ عِنْـــــدَه

فقال الرشيد: أحسنت وأتيت على ما في نفسي، وأمر له بعشرة آلاف درهم[2].

ومن البديهة أيضاً قول أبي تمام حين أنشد أحمد بن المعتصم:

إقْـدامُ عَمْـرو فـي سَمـاحـة حـاتـمٍ
فـي حِلْـمِ أَحْنـفَ فـي ذكـاءِ إيـاسِ

فقال له الكنديّ: ما صنعت شيئاً، شبّهت ابن أمير المؤمنين بصعاليك العرب، فقال أبو تمام:

لاتُنكـروا ضَـرْبـي لَـهُ مَـنْ دونَـهُ
مثـلاً شـروداً فـي النـدىٰ والبـاسِ

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (بده)

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ١٣٧.

فـــاللهُ قَـــدْ ضَـــرَبَ الأَقَـــلَّ لنـــورِهِ
مثـــلاً مِـــنَ المِشكـــاةِ والنِبْـــراسِ[1]

ومن البديهة قول تميم بن جميل بين يدي المعتصم، وقد قدّم السيف والنطع لقتله:

أرىٰ المـوتَ بَيْـنَ النَّطْـعِ والسّيْـفِ كـامنـاً
يُـلاحِظُنـي مِـنْ حَيْـثُ مـا أتلفّـتُ
وأَكْبَـرُ ظَنّـي أنّـك اليـومَ قـاتلـي
وأيُّ امـرىءٍ ممـا قضـىٰ اللهُ يُفْلـتُ
يَعـزّ علـىٰ الأوْسِ بـنِ تغلـب مَـوْقـفٌ
يسـلُّ علـيّ السيـفُ فيـه وأَسْكُـتُ
ومـا ضَـرنـي أنّـي أمـوتُ وأننـي
لأعلـم أنَّ المـوتَ شـيءٌ مُـؤَقّـتُ
ولكـنَّ خلفـي صِبْيَـةٌ قَـدْ تـركتُهُـمْ
وأكبـادُهُـمْ مِـنْ حَسْـرَةٍ تتفتّـتُ
كـأنـي أراهُـم حيـنَ أُنعـىٰ إليهـم
وقَـدْ خمشـوا تلـكَ الـوجـوَه وصـوّتـوا
فـإنْ عِشْـتُ عـاشـوا خـافضيـنَ بنعمـةٍ
أذودُ الـرَّدىٰ عنهـم، وإن مـتُّ مـوتـوا
فكَـمْ قـائـلٍ لا أبعـدَ اللهُ دارَهُ
وآخـرَ جـذلانٍ يسـرُّ ويشمـتُ

فعفا عنه المعتصم، وأحسن إليه، وقلّده عملاً[2].

---

(١) نفسه ١٣٨.

(٢) نفسه ١٣٩.

البلاغة

(البلاغة) لغةً: الوصول والانتهاء، واصطلاحاً: مطابقة الكلام، لمقتضى الحال، مع فصاحة مفرداته وتراكيبه، وسلامتها من تنافر الحروف، وغرابة الاستعمال، والكراهة في السمع. فالبلاغة: في العبارة، والفصاحة: في العبارة وفي المفردة.

وقد تعدّدت معاني البلاغة عند البلاغيين والنقاد القدامى، فقد سئل بعضهم: ما البلاغة؟ فقال قليل يفهم، وكثير لايسأم، وقال آخر: البلاغة إجادة اللفظ، وإشباع المعنى، وقال خلف الأحمر: البلاغة لمحة دالة، وقال الخليل ابن أحمد: البلاغة كلمة تكشف عن البقية. وقال المفضّل الضبّي: قلت لأعرابيّ: ما البلاغة عندكم؟ فقال: الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خطل[1]. وقال ابن المقفع: «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل.. والإيجاز هو البلاغة[2]».

وقد قصد الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين) البلاغة النثرية الشفوية، وخصوصاً الخطابية. أما البلاغة الكتابية أو بلاغة القلم فلم يكد يهتم بها. وتحدث تحت عناوين ثلاثة: البيان، والبلاغة، والخطابة، عن قضية واحدة هي الكلام الجيد. ووقف كتابه على الأدب الشفوي بألوانه المتعددة.

ويمكن تحديد المعاني الكبرى للبلاغة عند الجاحظ فيمايلي:

١ـ البلاغة هي الانتهاء إلى الغاية في التبيين والإفهام بأفضل أسلوب.

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ١٦٨.

(٢) البيان والتبيين ١/ ١١٥، والصناعتين ٢٣.

وهذه هي بلاغة المتكلم.

٢ـ البلاغة هي الجودة أو الحسن الذي يوجد في الكلام. وهذه هي بلاغة الكلام.

٣ـ البلاغة هي الكلام البليغ نفسه. وقال بعضهم: لايكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك[١].

٤ـ البلاغة هي صناعة الكلام البليغ.

وآلة البلاغة عند الجاحظ هي كل ما يلزم وينبغي ليكون الشخص بليغاً، وتتمثّل عنده في:

١ـ الطبع فيها، لأن الرجل قد يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولايكون له طبع في قرض بيت شعر[٢].

٢ـ معرفة حقوق الكلام والمقام. قال ابن المقفع في تفسيره للبلاغة: «إذا أعطيت كل مقام حقّه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت مَنْ يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك»[٣].

٣ـ الموازنة بين الألفاظ والمعاني والمستمعين والحالات: «إذ ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وأقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً[٤].

٤ـ ضبط النفس والقوى ـ ساعة القول ـ إذ يلزم المتكلم إذا خطب أن يكون «رابط الجأش. . ذاكراً لما عقد عليه أول كلامه»[٥].

---

(١) البيان والتبيين ١/١١٥.

(٢) نفسه ١/٢٠٨.

(٣) نفسه ١/١١٦

(٤) نفسه ١/١٣٨.

(٥) نفسه ١/٩٢.

٥ـ المعاودة أو الدّربة.

وحدّ البلاغة عند قدامة (٣٣٧هـ) أنه «القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان[١]».

والبلاغة عند الرّماني (٣٨٦هـ) ثلاثة طبقات: عليا، ووسطى، ودنيا، فالعليا هي بلاغة القرآن، والوسطى والدنيا بلاغة البلغاء حسب تفاوتهم في البلاغة. وقد قسم البلاغة إلى عشرة أقسام هي: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان. ثم فصّل الحديث في كل قسم، مبتدئاً بتعريفه، ثم فروعه، وممثلاً له[٢].

ويبدو أنه في تقسيماته هذه متأثر بالمنطق اليوناني، اطلاعاً، أو تشبهاً بطريقة المناطقة.

والبلاغة عند العسكريّ (٣٩٥هـ) من قولهم: بلغت الغاية: إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري. ومبلغ الشيء منتهاه. والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته. وقد سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه[٣].

وتعريف ابن حزم الأندلسيّ (٣٦٣هـ) للبلاغة لايخلو من طرافة، فهي عنده: «ما فهمه العاميّ كفهم الخاصيّ. وكان بلفظ يتنبه له العاميّ لأنه لا عهد له بمثل نظمه ومعناه، واستوعب المراد كله»[٤]، وينص ابن حزم على الحاجة إلى الطبع والتوسع في العلوم لمن أراد إحراز البلاغة. والبلاغة عنده أربع مراتب:

١ـ بلاغة تتكون من الألفاظ المألوفة عند العامة، كبلاغة الجاحظ.

٢ـ بلاغة تتكون من الألفاظ غير المألوفة، كبلاغة الحسن البصريّ وسهل بن هارون.

---

(١) نقد النثر ٧٦.

(٢) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص ١١ دار المعارف بمصر،

(٣) الصناعتين ١٥.

(٤) التقريب ٢٠٤.

٣ـ بلاغة تتركب من المرتبتين الأولى والثانية، كبلاغة ابن المقفع.
٤ـ بلاغة عادية.

ثم جاء السكّاكيّ (٦٢٦هـ) في كتابه (مفتاح العلوم) ففرق بين البلاغة والفصاحة. ولم يكن عبد القاهر يفرق بينهما، وكذلك الزمخشري والفخر الرازيّ. وجعل السكّاكيّ البلاغة تشمل علمي المعاني والبيان فقط. وجعل لها حداً أعلى، وحدّاً أدنى، وما بينهما مراتب كثيرة تتفاوت بتفاوت البلغاء. وقسم البلاغة إلى نوعين: نوع يرجع إلى المعنى، وهو خلوص الكلام من التعقيد، ونوع يرجع إلى اللفظ وهو أن تكون الكلمة عربية أصيلة لا مما أحدثه المولدون، ولا مما أخطأت فيه العامة، وأن تكون جارية على قوانين اللغة، وأن تكون سليمة من التنافر.

ثم انتهت البلاغة عند ابن خلدون (٨٠٨هـ) إلى أنها «مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام»[1].

---

(١) المقدمة ٥١٥.

بواعث الشعر = دواعي الشعر

أدرك النقد العربي، فضلاً عن الإطار الشعري، ضرورة توفر أنواع من الدواعي والبواعث والمحركات لتساعد الشاعر على النظم والتركيز.

وللشعراء في ذلك ضروب مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبّه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى. كل امرىء على تركيب طبعه، واطّراد عادته. فالشعر مثل عين الماء إن تركتها اندفنت، وإن استهتنتها هتنت، وليس المراد أن تستهين بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكلّ قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتنزف مادته، وتنفد معانيه. فإذا أجم طبعه أياماً وربما زماناً طويلاً، ثم صنع الشعر، جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ مالو رامه من قبل لاستغلق عليه، لكن بالمذاكرة مرة، فإنها تقدح زناد الخاطر، وتفجر عيون المعاني، وتوقظ أبصار الفتنة، وبمطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجسد وتولد الشهوة[1].

وتختلف البواعث من شاعر لآخر، وحسب الأزمنة، والأمكنة. ولعل الدواعي النفسية تأتي في مقدمة بواعث الشعر، فللشعر دواع تحث البطيء، وتبعث المتكلف، منها: الطمع، والشوق، والشراب، والطرب، والغضب[2]. فقد قيل للحطيئة: أيُّ الناس أشعر؟ فأخرج لساناً دقيقاً، فقال هذا إذا طمع[3]. وقيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً، وبين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحيّة[4].

---

(١) العمدة ١٤٥ طبعة دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

(٢) الشعر والشعراء.

(٣) الشعر والشعراء

(٤) العمدة ١٤٦.

وللدواعي المكانية كالخلوة، والرياض، والمياه، دورها الذي لاينكر في عمل الشعر. سئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتيحه؟ قيل له: وعنه سألناك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب. وقيل لكُثيّر: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرضه، ويسرع إليّ أحسنه. وقال الأصمعيّ: ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي (وقيل: الحالي، يعني الرياض)[1].

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده[2].

كما إن الدواعي الزمانية قد تفتق خواطر بعض الشعراء، وتبعث على الشعر، كما في ساعات نشاط المرء، وفي الليل، يقول بشر بن المعتمر في صحيفته: «خُذْ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسّاً، وأحسن في الإسماح، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرة، من لفظ شريف، ومعنى بديع. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمجاهدة، وبالتكلف والمعاندة[3]». وكان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً، يشعل سراجه، ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه[4]. قال ابن قتيبة:

وللشاعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيّه، منها أول الليل قبل أن تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها

---

(١) العمدة١٤٥.

(٢) العمدة ١٤٥.

(٣) العمدة١٤٩.

(٤) العمدة ١٤٦.

الخلوة[1]. وقال ابن رشيق: وليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم، لكون النفس مجتمعة، لم يتفرق حسّها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير' ذلك مما يعيبها، وإذا هي مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى، ولأن السحر ألطف هواء، وأرق نسيماً، وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار. وقالوا: الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمام، وتصيّد ساعات النشاط. وقال بكر المُزَنيّ: لاتكدّوا القلوب ولا تهملوها، وخير الفكر ما كان في عقب الحمام، ومن أكره بصره عشي. واشحذوا القلوب بالمذاكرة، ولا تيأسوا من إصابة الحكمة إذا امتحنتم ببعض الاستغلاق فإن مَنْ أدمن قرع الباب وصل[2].

---

(١) العمدة ١٤٦.

(٢) العمدة ١٤٩.

البيان

(البيان) لغةً: الظهور والوضوح[1]. واصطلاحاً: توضيح المعنى، والكشف عنه كشفاً يجعل السامع يفضي إلى حقيقته بسهولة. والبيان عند الجاحظ (٢٥٥هـ) هو اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته.

وكان كتّاب الدواوين يعتبرون أهم من عُني بصياغة النثر. إذ كانوا يُختارون من البلغاء والفصحاء. ويأخذون أنفسهم بالتثقيف الواسع من العربية وغيرها. ويجتنبون في كتابتهم المتوعر الوحشي، والساقط السوقي، ويدققون في اختيار ألفاظهم ومعانيهم. سأل ثُمامة ابن أشرس جعفرَ بن يحيى ـ وكان في الذروة من الفصاحة والبلاغة التي أوصلته إلى الوزارة ـ : ما البيان؟ فأجابه: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، والذي لابد من أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل»[2].

وقال الرُّمانيّ (٣٨٦هـ): «البيان هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك. وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة، لأنها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء»[3].

(١) لسان العرب مادة (بين).

(٢) البيان والتبيين ١٠٦/١، ويريد بالاسم: اللفظ.

(٣) ابن رشيق، العمدة ١٧٦، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

البـيـت

يطلق اصطلاح (البيت) على بيت الشعر على سبيل التشبيه، لأنه مجمع الألفاظ والحروف والمعاني، على شرط مخصوص هو الوزن[1]. والبيت الشعري التقليدي يتكوّن من شطرين يسمّى أولهما الصدر، والثاني العجز. وكل بيت عبارة عن مجموعة من التفعيلات تختلف باختلاف البحر الذي قيل فيه البيت.

وَرَدَ (البيت) عند ابن سلاّم (٢٣١هـ) بمعنى أحسن بيت في غرض معين، إذ يقول: «بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح ونسيب وهجاء».

وقد أوجد ثعلب (٢٩١هـ) في كتابه (قواعد الشعر) مصطلحاً مستمداً من الفَرَس، يدور حول وصف البيت المفرد، فالبيت إما معدّل أو أغرّ، أو محجّل، أو مرجّل، فالأغرّ والمحجّل واضحا العلاقة بالفَرَس، والمعدّل صفة تومىء إلى اعتدال جانبي الجواد، وأما المرجّل فلعله يعني البياض، والمعدّل يبزّ سائر الأبيات ويأتي سابقاً. ثم يليه الأغرّ مصلّياً، ويليهما الأبيات المحجلة[2].

والمعدّل: ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه، كقول طرفة:

أرىٰ الدهْرَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ
وما تنقُصُ الأيامُ والدهْرُ ينْفَدُ

والأغرّ: ما نَجَمَ من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، كقول الخنساء:

---

(١) مقاييس اللغة.

(٢) قواعد الشعر ٨٠.

وإنَّ صَخْـــراً لتـــأتـــمُّ الهُـــداةُ بـــهِ
كـــأنّـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رأسِـــهِ نـــارُ

والمرّجل: لاينتهي معناه إلا بانتهاء القافية، كقول زهير:

فـــإنَّ الحـــقَّ مقطعُـــةُ ثـــلاثٌ
يـــمـيـــنٌ، أو نِـــفـــارٌ، أو جـــلاءُ

والمحجّل، مثاله:

وتمـــلأُ بيتَنـــا أقِطـــاً وسَمْنـــاً
وحَسْبُـــك مِـــنْ غنـــىً شِبَـــعٌ وريُّ

التّتبيع

هو أن يريد الشاعر ذكر الشيء، فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه وينوب عنه في الدلالة عليه[1]. ويعتبره ابن رشيق (٤٥٦هـ) من أنواع الإشارة. ويسمّيه بعضهم (التجاوز)[2]. ومثاله قول امرىء القيس:

ويضحي فتيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها
نؤومُ الضّحىٰ لَمْ تنتطقْ عَنْ تفضّلِ

فقوله (يضحي فتيت المسك) تتبيع، وقوله (نؤوم الضحى) تتبيع ثان، وقوله (لم تنتطق عن تفضّل) تتبيع ثالث. وإنما أراد أن يصفها بالترفه والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة، وأنها شريفة مكفيّة المؤونة، فجاءها بما يتبع الصفة ويدل عليها أفضل دلالة. ومنه قول عمر بن أبي ربيعة:

بعيدةُ مَهْوى القُرْطِ إمَّا لِنَوْفَلٍ
أبوها، وإمّا عَبْدُ شَمْسٍ وهَاشمِ

وكل ما وقع من قولهم(طويل النجاد، كثير الرماد) فهو من هذا الباب.

ومن الواضح أن هذا كناية. ولكن ولع المتأخرين بالتعقيد جعلهم يكثرون من التفريعات.

---

(١) العمدة ٢٢١.

(٢) العمدة ٢٢١.

التّتميم

عرف (التّتميم) في البلاغة مفهوماً قبل أن يعرف مصطلحاً، فقد تنبّه الأصمعيّ (٢١٠هـ) إلى هذا اللون البديعي، دون أن يقترح له اسماً. وسماه الجاحظ (٢٥٥هـ): (إصابة المقدار)[١]. وعرّفه ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) بأنه: «اعتراض كلام من كلام لم يتمّم معناه، ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد»[٢]. وقال قدامة (٣٣٧هـ): «إن التتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل بها جودته شيئاً إلا أتى به»[٣].

وقد عرّف العسكريّ (٣٩٥هـ) التتميم بأنه: «أن توفي المعنى حظّه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لاتغادر معنى يكون فيه تمامه إلا توررده، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره»[٤].

ومثّل له بقول طَرَفة:

فسقـــى ديـــارَكِ غيـــرَ مُفْســـدهـــا
صَـــوْبُ الـــرَبيـــعِ ودِيمـــةٌ تَهْمـــي[٥]

فقوله (غير مفسدها) إتمام للمعنى وتحرّز من الوقوع في الخطأ ومثله قوله الخنساء:

وإنَّ صَخْـــراً لَتَـــأتَـــمُّ الهُـــداةُ بـــهِ
كـــأنـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رأســـهِ نـــارُ[٦]

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٢٨.

(٢) كتاب البديع ص ٥٩.

(٣) نقد الشعر ص ١٥٧.

(٤) الصناعتين ص ٤٣٤.

(٥) ديوانه ص ٦٣ والعمدة ٢/ ٤٨.

(٦) العمدة ٢/ ٥٥، والصناعتين ٤٣٦.

فقولها (في رأسه نار) تتميم عجيب. ولم يستوف أحد هذا المعنى استيفاءها.

وابن رشيق (٤٥٦ هـ) سمّى التتميم (احتراساً) و(احتياطاً)، وتابع سابقيه في تعريفه فقال: إن التتميم هو «أن يحاول الشاعر المعنى، فلا يدع شيئاً يتمّ به حسنه إلا أورده أو أتى به، إما مبالغة وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير»[١].

---

(١) العمدة ٢٧٩.

التّثقيف

ثقف لغةً: حذق وخف، وثقفه تثقيفاً: سوّاه وقوّمه. واصطلاحاً: تجويد الشعر.

وتثقيف الشعر عند الجاحظ (٢٥٥هـ) هو معاودة صاحبه النظر فيه بالإصلاح والتحسين حتى «تخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة»[١]. ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه. يقول سويد بن كراع العكلي:

أَبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما
أُصادي بها سِرْباً مِن الوحشِ نُزّعا[٢]

والتثقيف بهذا المعنى هو «مذهب أصحاب الصنعة»، أو «عبيد الشعر». وهم: زهير بن أبي سُلمىٰ، وابنه كعب. وراويته الحطيئة، وأشباههما عند الأصمعي.

والمثقف للشعر هو الذي يقوم بعملية التثقيف، يقول عديّ بن الرّقاع:

وقَصيدةٍ قَدْ بِتّ أَجْمَعُ بينها
حتىٰ أُقوّمَ مَيْلَها وسِنادَها
نَظَرَ المُثقّفِ في كعوبِ قناتِه
حتىٰ يُقيمَ ثِقافُهُ مِنآدَها[٣]

---

(١) البيان والتبيين٢/ ١٣.

(٢) نفسه ٢/ ١٢ـ١٧.

(٣) نفسه ٣/ ٢٤٤.

التّـثـليـم

التّثليم لغةً: القطع والانكسار، واصطلاحاً يطلق مجازاً على القطع والكسر المعنويين[1].

والتّثليم عند قُدامة (٣٣٧هـ) من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهو «أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض، فيضطر الشاعر إلى ثلمها والنقص منها»[2]. كما في قول لبيد:

دَرَسَ المنَـــا بمتـــالـــع فـــأبـــانِ
وتقـــادمـــتْ بـــالَحبْـــسِ والســـوُّبـــانِ

أراد المنازل. ومثله قول عَلْقمة بن عبدة:

كـــأنَّ إبـــريقَهـــم ظبـــيٌ علـــى شَـــرَفٍ
مفـــدمٌ بسبـــا الكِتّـــانِ ملثـــوم

أراد بسبائب الكتان، فحذف من أجل العروض. والتثليم من ضرورات الشعر، وهو عندهم من ضرورات الحذف في الشعر، بخلاف (التذنيب) الذي هو من ضرورات الزيادة.

(١) أساس البلاغة، مادة (ثلم).
(٢) نقد الشعر ص ٢٤٨.

تجاهل العارف = الشّكّ

هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقةً، تجاهلاً، لسبب كالتوبيخ مثلاً، كما في قول الشاعر:

أَيَـا شَجَـرَ الخـابـور مَـالَـكَ مـورقـاً
كـأنّـكَ لَـمْ تَجْـزَعْ علـى ابـنِ طـريـفِ

أو للمبالغة في المدح، كما في قول البحتريّ:

أَلَمْـعُ بـرقٍ سـرىٰ أَمْ ضـوءُ مِصبـاحِ
أَمْ ابتسـامُتهـا بـالمنظـرِ الضَّـاحـي

أو للمبالغة في الذّم، كما في قول زهير:

ومـا أدري وسَـوْف إخـالُ أدري
أقـومٌ آلُ حِصْـنٍ أمْ نسـاءُ[1]

ولم يعرّفه ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) وانما مثّل له[2] وسمّي من بعده (الشك)[3]. و(التشكك) عند ابن رشيق[4]. وهو عنده «من ملح الشعر وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغلو والإغراق. وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما، ولا يميز أحدهما عن الآخر، وذلك نحو قول زهير:

ومَـا أدري وسَـوْفَ إخـالُ أدري
أقَـوْمَ آلَ حِصْـنٍ أمْ نسـاءُ

---

(١) البديع٦٢.

(٢) ببيت زهير: هامش١.

(٣) العمدة ٢/٥٣.

(٤) العمدة ٢٩١ ط دار الكتب . بيروت ١٩٨٣.

فـــإنْ تَكُــــنِ النســـــاءُ مُخَبّــــآتٍ

فحُــــقَّ لكــــلِ محصنـــــةٍ هــــداءُ[1]

فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء. وهذا أملح من أن يقول هم نساء. ومثله قول العرجيّ:

بـــــاللهِ يـــــاظَبيـــــاتِ القـــــاعِ قُلْـــنَ لنـــــا

ليــــلايَ منكـــنّ أمْ ليلـــى مِـــنَ البشـــرِ؟[2]

ومثله قوم أبي تمّام:

أمَطْلِـــعَ الشمْـــسِ تبغـــي أنْ تـــؤمَّ بنـــا

فقلـــتُ: كـــلاّ ولكـــن مطلـــعَ الجـــودِ[3]

وتجاهل العارف أو مزج الشك باليقين عند العسكريّ (٣٩٥هـ) هو: «إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشكّ فيه، ليزيد بذلك تأكيداً[4]» كما في قول ابن المعتزّ:

كَـــمْ لَيْلـــةٍ عـــانقْـــتُ فيهـــا بَـــدْرَهـــا

حتـــىٰ الصبـــاحِ مـــوّســـداً كَفْيـــهِ

وسَكـــرتُ لا أدري أمِـــنْ خَمْـــرِ الهـــوىٰ

أمْ كـــأسِـــهِ أمْ فِيـــهِ أمْ عينيـــهِ[5]

---

(١) نفسه ٣٩١.

(٢) نفسه ٢٩٢.

(٣) نفسه ٢٩٢.

(٤) الصناعتين ٤٤٥ ط دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨١.

(٥) نفسه ٤٤٦، وديوان المعاني ١/ ٢٣٧.

التّجميع

التّجميع لغةً: الضمّ والربط، واصطلاحاً «أن يكون القسيم الأول متهيئاً للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها»[1].

وقُدامة (٣٣٧هـ) يعتبر التّجميع من عيوب القافية لأن فيه خذلاناً للمتلقّي، ونبوّاً عن الإيقاع الموسيقي المرتقب. فحين يتوقع السامع أن تأتي قافية البيت الأول على شاكلة قافية المصراع الأول منه، يفاجأ بقافية أخرى لاتجانس الروي المذكور في الشطر الأول من البيت، كما في قول الشمّاخ:

لِمَــــنْ مَنْــــزِلٌ عـــافٍ ورَسْـــمُ منـــازِلِ

عَفَــتْ بَعْــدَ عهــدِ العـاهـديــن ريــاضُهــا

فالمتوقع أن يكون حرف الرّويّ في خاتمة البيت هو الّلام، لأنه ذكر (منازل) في آخر المصراع الأول، ولكنه قفّىٰ بحرف الضاد.

وعـند ابن رشيـق (٤٥٦هـ) التجميع هو «أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على رويّ متهيىء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه، فتأتي بخلافه»[2].

ويضيف ابن رشيق أنه رأى مَنْ يقول (التخميع) بالخاء[3].

---

(١) العمدة ١/ ١٧٧.

(٢) نقد الشعر ص ٢٠٩.

(٣) العمدة ١/١٧٣. ويذكر بدوي طبانة أن طبعة ليدن من (نقد الشعر) تضمّنت كلمة (التخميع)، وليس (التجميع). را: قدامة والنقد الأدبي ص٢٤٠ ويتحدث إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) عن (التخميع) ص ١٩٢.

الـتّرصـيـع

الترصيع لغةً: التركيب، وتاج مرصّع بالجواهر: أي محّلى[1]. واصطلاحاً بلاغياً هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها وهو كالسّجع في الشعر.

وينظم قدامة بن جعفر (٢٣٧هـ) التّرصيع في محاسن الوزن[2]. ويمثّل له ببيت امرىء القيس:

مِخَـــشٍ، مِجَـــشٍ، مُقْبِـــلٍ، مُـــدبـــرٍ، معـــاً
كتيـــسِ ظبـــاءِ الحلّـــبِ العـــدوانِ[3]

فيبين أن لفظي (مخشّ، مجشّ) من تصريف واحد، وكذا (مقبل، مدبر). والتّرصيع ـ عند قدامة ـ ليس محموداً دائماً، كما أن الشعراء ليسوا كلهم بقادرين على إجادته، وإنما يكون مستحسناً إذا ورد عفواً ولم يتكلّفه الشاعر أو يُغرق فيه، لاسيما وإنه يتطلب ـ أحياناً ـ تغيير بنية بعض المفردات لضرورة الاتباع أو الوزن. والتّرصيع من تسميات قدامة، وإن كان بعض الباحثين المعاصرين يرى أنه استمده من أرسطو[4]. ومن المحتمل أن يكون قدامة قد أخذه من الجاحظ الذي سمّاه(السجع والازدواج).

ويعـرّف العسكـريّ (٣٩٥هـ) التّـرصيـع بـأنـه: «أن يكـون حشـو البيـت مسجوعاً. وأصله من رصّعت العقد إذا فصلته[5]. ومثّل له بقول طرفة:

---

(١) مختار الصحاح ـ مادة (رصع).

(٢) نقد الشعر ص ٣٨.

(٣) ديوانه ص ١٢٣.

(٤) د. شوقي ضيف ـ البلاغة تطور وتاريخ ص ٨٣.

(٥) الصناعتين ص ٤١٦.

بطـيء عَـنِ الجلّـىٰ، سـريـع إلـىٰ الخنـا
ذلـول بـأجمـاعِ الـرّجـالِ مُلَهَّـدِ[1]

وقول أبي صخر الهُذليّ:

وتِلـك هَيْكلـةٌ، خـودٌ، مبتّلـةٌ
صفـراءُ رَعْبلـةٌ، فـي مَنْصِـبِ سَنِـمِ
عَـذْبٌ مقبَّلُهـا، جَـذْلٌ مُخَلْخلُهـا
كـالـدّعـصِ أسفلُهـا، مخصـورةُ القَـدمِ[2]

---

(١) ديوانه ص ٤٢.

(٢) نقد الشعر ص ٢٨، والصناعتين ٤١٩ ـ ٤٢٠. والخود: الشابة. والمبتّلة: الحسنة الخلق. والدِّعص: مجتمع الرمل.

التّذنيب

التّذنيب يعني الاتباع والزيادة. وهو عند قُدامة (٣٣٧هـ) من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن. ومعناه: «أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر على العروض، فيضطر إلى الزيادة فيها»[١]. ومثّل له بقول الكُمَيْت:

لا كعبدِ المليكِ أو كيزيدِ
أو سليمانَ بعد أو كهشامِ

أراد عبد الملك، فاضطر للزيادة فيه بالياء.

والتّذنيب من الاصطلاحات التي انفرد قُدامة باختراعها. وما سمّاه قُدامة تذنيباً اعتبره العلماء من الضرورات الشعرية، وتسمّى عندهم (ضرورات الزيادة).

(١) نقد الشعر ص ٢٥٠.

التّذييل

هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكّد عند من فهمه. وهو ضدّ الإشارة والتعريض، وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة، والمواقف الحافلة، لأن تلك المواطن تجمع البطيء الفهم والبعيد الذهن والثاقب القريحة[1]. ومثاله ـ عند العسكريّ ـ قول الحطيئة:

قَــوْمٌ هُــمُ الأَنْــفُ والأَذْنــابُ غَيــرهــم
ومَــنْ يُســوّي بــأَنْــفِ النــاقَــةِ الــذَّنَبــا[2]

وقول طَرَفة:

لَعَمْــرُكَ إنَّ المــوتَ مــا أخطــأ الفتــى
لكــالطّــولِ المُــرخــىٰ وثِنْيــاهُ بــاليــدِ[3]

---

(١) الصناعتين ٤١٣.

(٢) ديوانه ٧.

(٣) ديوانه ٣٢.

التّسهيم

من تسهيم البرود، وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده[1].

ويسمّيه قُدامة (٣٣٧هـ) (التّوشيح)، وهو من تعطُّف أثناء الوشاح بعضها على بعض، وجمع طرفيه. وبعضهم يسميه (التّوشيج) بالجيم. فإن صحّ ذلك، فإنه من وشجت العروق إذا اشتبكت. فكأن الشاعر شبك بعض الكلام ببعض[2].

وقيل: إن الذي سمّاه (التّسهيم) عليّ بن هارون المنجّم، وإن ابن وكيع سماه (المطمع). وهو أنواع: منه ما يشبه المقابلة، ومثاله قول الخنساء:

ونلبسُ في الحَرْبِ نَسْجَ الحديدِ
ونلبسُ في السِلمِ خَزّاً وقَزّا[3]

---

(١) العمدة ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢) العمدة ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٣) العمدة ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

التّشبيه

(التّشبيه) لغةً: التمثيل. واصطلاحاً: دلالة على الاشتراك في الصفة. ولم ينحرف التشبيه خلال تطوّره عن مدلوله اللغوي المتداول، حيث نجده في (كتاب) سيبويه (١٨٠هـ)[١]، وعند الفرّاء (٢٠٧هـ) الذي يجعل التشبيه نوعين:

١ـ تشبيه مفرد طرفاه حسّيان.

٢ـ تشبيه تمثيلي: وجه الشبه فيه مأخوذ من حال شيئين أو أكثر.

وقد تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في مواضع عديدة من كتابيه (الحيوان) و(البيان والتبيين)[٢]. في حديث تطبيقي صِرف، إذ أورد أمثلة عديدة له، دون أن يهتم به نظرياً، أو يبحث في قوانينه أو نظامه الداخلي، سوى إشارات وانطباعات جزئية لاترقى إلى مستوى البحث عن الأنساق. إلا أن الجاحظ وضع يده على هذه الظاهرة. ويمكن تقسيم ما أورده الجاحظ من تشبيهات إلى ثلاثة أنواع:

١ ـ التّشبيه المفرد: وهو ما ينتزع وجه الشبه فيه من أمر واحد يتجانس فيه طرفا التّشبيه.

٢ـ التّشبيه المتعدّد: وهو الذي تذكر فيه جملة أمور. يقارن بينها ويماثل. ولكنها منفصلة من حيث أوجه المقارنة والمماثلة. ومثاله تشبيه امرىء القيس قلوب الطير الرطبة واليابسة في وكر العقاب بالعنّاب والحشف البالي.

٣ـ التّشبيه المجمل. ويحتاج في إدراك وجهه إلى ضرب من التأول السطحي الظاهر، أو الغامض اللطيف الذي يحتاج إلى إمعان نظر.

---

(١) الكتاب ١/ ١٢١، ٢٠٨.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٥٤.

كما تحدث المبرّد (٢٨٥هـ) عن التشبيه في كتابه (الكامل)، وقال: إن العرب تشبّه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير، ولايقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام[١].

كما تحدث عنه ثعلب (٢٩١هـ)[٢]، وابن المعتزّ (٢٩٦هـ) في كتابه (البديع)[٣]

أما ابن طباطبا (٣٢٢هـ) فقال: إن العلة في حسن التشبيه هي اعتدال أساليبه واستواؤها مما ترتاح له النفس. ثم تحدث عن وجوه التشبيه، وهي عنده:

١ـ تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة. كقول امرىء القيس:

كأنَّ عيونَ الوحشِ حَوْلَ خبائِنا
وأرحلِنا الجِزْعُ الذي لَمْ يُثَقَّبِ

٢ـ تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً، كتشبيه الثغر بالأقحوان، إذ لونهما وصورتهما سواء.

٣ـ تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً وحركة وهيئة، كقولهم: الشمس كالمرآة في كف الأشلّ.

٤ـ تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول الأعشى متغزّلاً:

كأنَّ مِشْيَتَها مِنْ بَيْتِ جَارِتِها
مرُّ الَّسحابةِ، لارَيْثٌ ولا عَجَلُ

٥ـ تشبيه الشيء بالشيء معنى لاصورة، كتشبيه الجواد بالبحر، والشجاع بالأسد[٤].

---

(١) الكامل ٣/١٢٨.
(٢) قواعد الشعر ٣٧.
(٣) البديع ٦٨ ـ ٧٤.
(٤) عيار الشعر.

وأما قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فيدرج التشبيه في زمرة الأغراض الشعرية، ويحدده تحديداً يمتاز بصرامته المنطقية، ودقته العقلية، فينكر أن يشبه الشيء بنفسه أو بغيره إذا كان يشبهه من جميع الجهات، لأن التشبيه في هذه الحالة يفقد معناه، ويصبح غير ذي موضوع[١]. ومن مسوّغات التشبيه أن يشترك الشيئان في معان وصفات، ويختلفان في أشياء ينفرد بها كل واحد منهما. فالتشبيه عند قُدامة هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بها إلى حال الاتحاد[٢].

والتشبيه عند قُدامة من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وهو ـ عنده ـ قسمان: تشبيه للأشياء في ظواهرها كما شبهوا اللون بالخمر، والقدّ بالغصن، والنساء بالياقوت والبيض. وتشبيه في المعاني كتشبيههم الشجاع بالأسد، والجواد بالبحر[٣].

وأما أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ) فيعرف التشبيه بأنه «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه»[٤]. ويجعل التشبيه على ثلاثة أوجه:

١ـ تشبيه شيئين متفقين من جهة اللون.

٢ـ تشبيه شيئين متفقين بدليل.

٣ـ تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما[٥].

وأجود التشبيه عنده ما يقع على أربعة أوجه: إخراج مالا تقع عليه الحاسة، وإخراج مالم تجر به العادة إلى ما جرت به، وإخراج مالا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وإخراج مالا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها[٦].

---

(١) نقد الشعر ١٢٢

(٢) نفسه ١٢٢

(٣) نقد النثر ٥٨ـ٥٩.

(٤) الصناعتين ٢٦١.

(٥) نفسه ٢٦٢

(٦) نفسه ٢٦٢ ـ ٢٦٤.

ويلمّ ابن رشيق (٤٥٦هـ) بما جاء به سابقوه من النقاد حول التشبيه فيعرّفه بأنه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خدّ كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك[١].

وأورد أمثلة على تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة في بيت واحد، كقول المرقّش:

النَّشْـــرُ مِسْـــكٌ، والـــوجـــوهُ دنـــا
نيـــرُ وأطـــرافُ الأكـــفِّ عَنَـــمْ

وكقول ابن المعتز:

بَـــــدْرٌ، ولَيْـــــلٌ، وغُصْـــــنُ
وَجْـــــهٌ، وشَعْـــــرٌ، وقَـــــدُّ
خَمْـــــــــــــــرٌ، ودُرٌّ، وورِدٌ
رِيـــــقٌ، وثَغْـــــرٌ، وقَـــــدُّ

وأتمّوا بتشبيه أربعة بأربعة، كقول امرىء القيس في وصف فرسه:

لـــهُ أيطـــلا ظَبْـــي، وســـاقـــا نعـــامـــةٍ
وإرخـــاءُ ســـرحـــانٍ، وتقـــريـــبُ تتفـــلِ[٢]

وكقول أبي الطيّب:

بَـــدَتْ قَمَـــراً، ومـــالـــتْ خـــوطَ بـــانٍ
وفـــاحـــتْ عنبـــراً، ورَنَـــتْ غـــزالا

وخمسة بخمسة كقول الوأواء:

فـــأسْبَلَـــتْ لـــؤلـــؤاً مِـــنْ نَـــرْجِـــسٍ وسَقَـــتْ
وَرْداً وَعضَّـــتْ علـــى العُنَّـــابِ بـــالبَـــرَدِ

---

(١) العمدة ١٩٩.

(٢) إيطلا: خاصرتا. إرخاء سرحان: ضَرْب من عَدْو الذئب. التتفل: ولد الثعلب.

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بكتابه (أسرار البلاغة) فرأى أن التشبيه على نوعين:

١ـ عادي، لايحتاج إلى تأوّل، كتشبيه الخدود بالورد، والشَّعر بالليل.

٢ـ غير عادي، وهو يحتاج إلى شيء من التأوّل، كتشبيه الحجّة في الوضوح بالشمس. ويتفاوت هذا النوع، فمنه ما يكون قريب المأخذ مثل (ألفاظ كالماء في السلاسة). ومنه ما يحتاج إلى فطنة وتأوّل، كما في (هم كالحلقة المفرغة لا يدري أين طرفاها) أي أنهم متساوون في النبل والجود والشجاعة.

ويتحدث الفخر الرّازيّ (٦٠٦هـ) في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن التشبيه، فيجمل ما قاله عبد القاهر ومَنْ قبله، ويجعل المشبّه والمشبّه به إما محسوسان، وإما معقولان، وإما مختلفان حسّاً وعقلاً.. وعلاقته إما حقيقية، وإما إضافية. وهي إما أن تكون في أمر واحد، أو في أمور كثيرة.. إلخ.

ثم يأتي السكّاكيّ (٦٢٦هـ) فيلّخص في كتابه (مفتاح العلوم) كل ما جاء قبله، ويرى أن طرفيه إما أن يدركا بالحس، كتشبيه الخد بالورد، وإما أن يدركا بالخيلا، كتشبيه شقائق النعمان على أغصانها بأعلام ياقوت على أرماح زبرجد، وإما أن يدركا بالعقل، كتشبيه العلم بالحياة. وإما أن يدركا بالوهم، كتشبيه الموت بالمخلب، وإما أن يدركان بالوجدان كاللذة والألم والجوع والشبع.

وأما وجه التشبيه فأقسامه كثيرة: إما أن يكون واحداً، أو غير واحد. والثاني إما أن يكون في الواحد لكونه هيئة مركبة أو لايكون. والواحد إما أن يكون حسّياً أو عقلياً. ولابد في الحسّي من أن يكون طرفاه حسيين كتشبيه الشجاع بالأسد في الجرأة، وقد يكون طرفاه عقليين كتشبيه الجهل بالموت في عدم النفع، وقد يكون أحدهما حسياً والثاني عقلياً كتشبيه العلم بالنور.

وأما أغراض التشبيه فهي إما أن تعود إلى المشبَّه أو إلى المشبّه به. فالأولى بيان حال، وبيان مقدار، وبيان مكان حال، وزيادة تقدير حال، وتزيين، وتقبيح واستطراف. والثانية ترجع إلى إيهام كونه أتم من المشبه في وجه التشبيه، أو بيان أنه أهم من المشبه.

والسكّاكيّ في كل هذا إنما يأخذ عن الفخر الرازيّ وسابقيه.

التّشطير

الشّطر لغة: القصد والجهة. وشطر كل شيء: نصفه[1]. واصطلاحاً هو نصف البيت الشعري.

يقول ثعلب (٢٩١هـ): «أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه[2] كما في قول زهير:

ومَـــنْ يغتـــربْ يحسَـــبْ عـــدّواً صـــديقَـــهُ
ومَـــنْ لا يكـــرمْ نَفْسَـــه لايُكَـــرّمِ[3]

والتشطير عند العسكريّ (٣٩٥هـ) هو «أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه»[4].

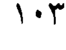
---

(١) المصباح المنير ـ مادة (شطر)

(٢) قواعد الشعر ٣٦.

(٣) المعلقة.

(٤) الصناعتين ٤٦٣.



التّصحيف

هو التّشابه في الخط بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل أو غُيّرت نقط كلمة كانت عين الثانية، نحو: التحلّي، التخلّي، والتجلّي.

وأول من أشار إلى هذه القضية هو الجاحظ (٢٥٥هـ) في رسالته (التربيع والتدوير). وعابها عند كثير من المتأدبين. ثم جاء ابن قتيبة (٢٧٦هـ) فرأى أن كل علم يحتاج إلى السماع، وخاصة الشعر، لمافيه من غريب اللفظ ووحشي الكلام. ففي السماع وقوف على حقيقة اللفظ، ونقل أمين لصحيح المعنى المتعلق به، والذي يهدف الشاعر إلى تصويره. وهذا لايخرج عما قرره العلماء العرب بحق في مبدأ أخذهم اللغة. إذ نراهم يشدون على المشافهة والسماع تحرّياً للدقة والضبط. وتجنّباً للوقوع في الخطأ الناجم عن الكتابة.

والتّصحيف عند الرّنديّ (٦٨٥هـ) نوع من التجنيس[١]. وهو على نوعين: تصحيف الخطّ، كما في قول الحريري:

زينـــبُ زُيّنـــتْ بقَـــدٍّ يقَـــدُّ
وتـــلاهُ ويـــلاهُ نهـــدٌ يهـــدُّ

والثاني أن يكنى عن اللفظ بما يشبهه.

(١) الرّنديّ ـ الوافي ١٢١.

التّصـريـع

مصطلح عروضي تكون فيه قافية الشطر الثاني من البيت هي نفس قافية الشطر الأول.

وقد عرف عند الجاحظ[1] ويحتمل أن يكون قد أخذه من الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ويعرّفه قُدامة (٣٣٧هـ) بقوله: «التصريع أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها». ويضيف إن فحول الشعراء كانوا يعمدون إلى التصريع ويتوخونه، وربما صرعوا بيتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول[2].

ويقبل قُدامة التصريع حين يأتي عفواً لاتكلفاً، ويحصره في طبقة المطبوعين والفحول من الشعراء القدامى[3].

والتصريع عند ابن رشيق (٤٥٦هـ): «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته.. واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، وكأنه باب القصيدة ومدخلها .. وقال قوم: الصرع المثل. وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور»[4]. ومثل له بقول امرىء القيس:

قِفــا نَبْــكَ مِــنْ ذكــرىٰ حبيــبٍ ومنــزِلِ
بِسِقْــطِ اللِّــوىٰ بَيْــنَ الــدَّخــولِ فَحَــوْمَــلِ[5]

---

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٩.

(٢) نقد الشعر ٥١.

(٣) نفسه ٥١ ـ ٦٠.

(٤) العمدة ١٢٤ ـ ١٢٥.

(٥) المعلقة.

التَّضـمـيـن

(ضمن) الشيء: اشتمل عليه. و(المضمَّن) من البيت مالا يتم معناه إلاّ بالذي يليه[١].

ومصطلح (التّضمين) لحظه الجاحظ (٢٥٥هـ) فقال: «هو تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها»[٢]. ولكن ابن رشيق (٤٥٦هـ) أشار إلى معنى ثان له فقال: «إنه قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم أو الشطر، فتأتي به في آخر شعرك أو وسطه»[٣].

ويرى معظم نقاد العرب أن البيت في القصيدة ينبغي أن يستقلّ بمعناه، وألا يحتاج إلى غيره ليستكمل هذا المعنى. وعدّوا من العيوب في الشعر أن يحتاج البيت إلى غيره ليتمّ معناه. وسمى قُدامة (٣٣٧هـ) البيت المحتاج في إكمال معناه إلى غيره: مبتوراً[٤]. ووافقه صاحب (الموشّح) على هذه التسمية[٥]

وسمّىٰ ذلك أبو هلال العسكريّ (تضميناً)، ومثّل له بقول الشاعر:

كـــأنَّ القلــــبَ ليلـــــةَ قيـــــلَ يُغْـــدىٰ
بليلــــىٰ العـــامـــريّـــــةِ أوْ يُـــراحُ

قطـــاةٌ عـــزّهـــا شـــركٌ فبـــاتـــتْ
تُجـــاذبُـــهُ، وقـــد عَلِـــقَ الجنـــاحُ

---

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير- مادة (ضمن).

(٢) العمدة ٣١٢.

(٣) العمدة ٣٠٨.

(٤) نقد الشعر ٨٧.

(٥) الموشح ٨٧.

، فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني. وهو قبيح عندهم[1]. أما صاحب العمدة فيرى التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[2]، كقول النابغة:

وَهُـــمْ وردوا الجِفـــارَ علـــى تميـــمٍ
وهُـــمْ أصحـــابُ يـــومِ عكـــاظَ، إنّـــي
شهـــدتُ لهـــمْ مـــواطـــنَ صـــالحـــاتٍ
وثقـــنَ لهـــمْ بحُسْـــنِ الظَّـــنِ منّـــي

---

(١) الصناعتين ٣٥.

(٢) العمدة ٣١٢.

الـتّطـرْيـز

هو أن يكون صدر النثر أو الشعر مشتملاً على ثلاثة أسماء مختلفة المعاني، ويكون العجز صفة متكررة بلفظ واحد. ومثاله قول الشاعر:

كــأنَّ الكــأسَ فــي يــدهــا وفيهــا

عقيــقٌ فــي عقيــقٍ فــي عقيــقِ

والتّطريز عند العسكريّ (٣٩٥هـ) هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب[١] ومثاله قول أحمد ابن أبي طاهر:

إذا أبــوكَ قــاســمٌ جــادتْ لنــا يــدُهُ

لــم يُحْمَــد الأجــودان: البحــرُ والمطــرُ

وإنْ أضــاءتْ لنــا أنــوارُ غُــرّتِــهِ

تضــاءلَ الأنــوران: الشمــسُ والقمُــر

وإنْ مضــى رأيُــه أو حــدُّ عــزمَتــه

تــأخّــرَ الماضيــان: السيــفُ والقــدرُ

مَــنْ لَــمْ يكــنْ حــذِراً مِــنْ حَــدِّ صَــوْلتــهِ

لــم يــدرِ مــا المــزعجــان: الخــوفُ والحــذرُ[٢]

فالتطريز في قوله: (الأجودان، الأنوران، والماضيان، والمزعجان).

---

(١) الصناعتين ٤٨٠.

(٢) الصناعتين ٤٨٠.

التّعطف

هو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف[1]. كقول الشاعر:

عَوْدٌ على عَوْدٍ على عَوْدٍ خلقْ[2]

والعَوْد الأول: الرجل المسّن، والثاني: الجمل المسّن، والثالث: الطريق.

وقول الأفوه:

وأقطـــعُ الهـــوجـــلَ مستـــأنســـاً
بهـــوجـــلٍ عَيْـــرانـــةٍ عنتـــريـــسِ[3]

فالـهوجل الأول: الأرض البعيدة الأطراف. والهوجل الثاني: الناقة العظيمة الخلق.

---

(١) العسكري ـ الصناعتين ٤٧٤.

(٢) الصناعتين ٤٧٤.

(٣) ديوانه ١٦، والصناعتين، والعيرانة: الناجية من الإبل. والعنتريس: الناقة الصلبة.

التّفاوت

(تفاوت) الشيئان: إذا اختلفا، و(التفاوت) في الفضل: التباين[١]. قيل للعجّاج: ليهنك ما يقول رؤبة من جيد الشعر. قال: نعم، ولكني أقول البيت وأخاه، وهو يقول البيت وابن عمه[٢].

هذا الاختلاف بين مستوى الأبيات في الجودة، نسيجاً وفكراً وصوراً، في القصيدة الواحدة، أو بين قصائد متعددة، في إنتاج شاعر واحد، أو شاعرين، يسمى التفاوت. وهو مصطلح نقدي يحتاج إلى إحساس نقدي باستواء النسيج واتساق المعنى ليكون العمل الفني وحدة مستوية، لايشوبها خلل.

بيد أن هذا المفهوم للعمل الفني، على الرغم من صحته المطلقة، يظل مثلاً أعلى تنقطع دونه المواهب، ذلك أن أسباباً عديدة تعترض تحقيقه، منها: أن الشاعر قد يقع ـ أحياناً ـ في الافتعال، وقد يصاب أحياناً بالملل، فتبرد قريحته، وينقطع إلهامه «ولابد لكل صانع من فترة. والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال»[٣].

كما يتفاوت الشعر باختلاف الطبائع والأمزجة: «فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة»[٤]. وقد تكون البيئة سبب التفاوت، فلها أثرها الملحوظ في الشعر، ومن هنا كان عديّ بن زيد أرقّ شعراً من الفرزدق، والأول جاهليّ، والثاني أمويّ، بسبب سكنى الأول الأرياف وتردده على الحواضر، وسكن الثاني البادية. وقد يكون العصر سبب التفاوت،

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (فات)

(٢) المنصف. الورقة ٥٨.

(٣) الوساطة ٤١٥.

(٤) الوساطة ١٨.

فالجزالة أغلب على شعر القدماء رغم وجودها لدى بعض المحدثين، وعندما تحضّر العرب طرحوا الألفاظ الخشنة، واختاروا الألفاظ السلسة «وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم». فرققوا أشعارهم، وصار ما فيها من اللين يظن ضعفاً، فإذا رام أحدهم العودة إلى المذهب القديم ظهر على شعره التكلف[1].

ويطبّق القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) مفهوم التفاوت على أشعار المحدثين، فيقول: «إنك لو تأملت شعر أبي نواس.. لعظمت من قدره ما صغرت.. ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعراً أعمّ اختلالاً، وأقبح تفاوتاً من شعره»[2] ويمثل لجيد شعره، بقوله:

يـــا نـــاقُ لا تســـأمـــي أو تبلغـــي مَلِكـــاً
تقبيـــلُ راحتِـــهِ والـــرّكـــنُ سِيّـــانِ
متـــىٰ تحطّـــي إليـــه الـــرّحْـــل ســـالمـــةً
تستجمعـــي الخَلْـــقَ فـــي تمثـــالِ إنســـانِ[3]

ويمثّل لرديء شعره، بقوله:

ألا يـــــا قمـــــرَ الـــــدّارِ
ويـــــا مِسْكـــــةَ عطـــــارِ
ويـــــا نفحـــــةَ نســـــريـــــنِ
ويـــــا وردةَ أسحـــــارِ
ويـــــا جـــــدولَ بُستـــــانِ
علـــــى شـــــاطـــــىء أنهـــــارِ[4]

وكما استخرج الجرجانيّ مفهوم التفاوت من شعر أبي نواس، وميّز جيده من رديئه، فكذلك طبّق هذا المفهوم على شعر أبي تمام. ورغم إعجابه بشعره،

---

(١) الوساطة ١٨ ـ ٩١.

(٢) الوساطة ٥٥

(٣) ديوانه ٦٥.

(٤) الوساطة ٦٥ ـ ٨١.

فإنه وجد في شعره «الغرر، والعرر». وتعجّب كيف يرضى أن يجمع بينهما. «وما عليه لو حـذف نصف شعره فقطع ألسن العيب عنه، ولم يشرع للعدو باباً في ذمه»[١]. والسبب في ذلك، عند الجرجاني، هو أن أبا تمام وغيره من المحدثين عادوا يحتذون طريقة أهل البداوة «فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره.. فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتمحّله من كلّ وجه، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثّ ثقيل»[٢].

ولايعتقدنّ أحد أن مفهوم التفاوت يغضّ من شعر أبي تمام عند الجرجاني، فالرجل يقول: «ولست أقول هذا غضباً من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره. وكيف وأنا أدين بفضله وتقديمه، وأنتحل موالاته وتعظيمه، وأراه قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع»[٣].

وهذا المذهب من أبي تمام وأمثاله هو الذي جعل أبيات القصيدة الواحدة لديهم متفاوتة، فالشاعر منهم إذا جرى على الطبع الحضري في تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البدوية، رقّ شعره حتى بدا خنثاً بنسبة ما يجاوره من أبيات، فإذا انساق مع طبعه الحضري إلى غايته، جاء بأحسن نظام، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة، تسنّم أوعر طريق، فطمس ما قدمه من محاسن ومحا طلاوتها[٤]. وليست السهولة هي الضعف والركاكة، وإنما هي النمط الأوسع المرتفع عن السوقي، النازل عن البدوي الوحشي[٥].

على أن التفاوت لدى الشاعر قد يقتضيه ـ أيضاًـ اختلاف الموضوعات،

---

(١) الوساطة ٢٢.

(٢) الوساطة ١٩

(٣) الوساطة ١٩ ـ ٢٠.

(٤) الوساطة ٢٢.

(٥) الوساطة ٢٤.

فليس أسلوب الغزل، في ألفاظه وتراكيبه، كأسلوب الفخر مثلاً، أو الحماسة، ولا المدح كالوعيد، أو الجدّ كالهزل.

ثم دفع المرزوقيّ (٤٢١هـ) بمفهوم التفاوت خطوة أبعد، في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام، حين لاحظ أن «اختيار أبي تمام من نسيج مختلف عن شعره». فردّ ذلك إلى أن الاختلاف بين مختارات أبي تمام وبين شعره، ناجم عن التباين بين أبي تمام الناقد وأبي تمام الشاعر. فأبو تمام الناقد «كان يختار ما يختاره لجودته». وأما أبو تمام الشاعر «فكان يقول ما يقوله من الشعر بشهوته[1].». والاستجادة من عمل القوة الناقدة، أما الشهوة فإنها من عمل القوة الشاعرة (= ذات الشعور) وقد كان أبو تمام، حين يختار الشعر، يسلّط القوة الأولى، فإذا نظم لجأ إلى القوة الثانية.

---

(١) شرح الحماسة ١/١٣.

التّقديم والتأخير

التّقديم على نوعين: رتبوي، وتقديم ما حقه التأخير. أما الرتبوي فيقوم على ترتيب ألفاظ الكلام «على ما ثبت في النفس»[1]. ولعل هذا ما دفع ابن الأثير إلى القول بتقديم «الذي يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك»[2]. ومن هنا فإن تقديم ما رتبة وجوده الذهني التأخير يسبب ـ أحياناً ـ تعقيداً أو إبهاماً يجعل النفس تنفر من الكلام، لأنها تنفر مما يجهدها، كما في تقديم الصفة على الموصوف، وحقها أن تأتي تالية له، وكما في تقديم المضاف إليه على المضاف، وحقه التأخير، وكما في قول الفرزدق في بيته الذي يمدح فيه خال هشام بن عبد الملك، والذي يقول فيه:

وما مِثْلُهُ في الناس إلا مملّكاً
أبو أمّهِ حَيٌّ أبوهُ يُقاربُهْ[3]

فيرى البلاغيون والنقاد أنه لم يذهب برونق هذا البيت إلا كون ترتيب ألفاظه جاء على غير ترتيب معانيها ووجودها الذهني، مما أحدث إبهاماً في المعنى أفقد البيت قيمته، وكان على الشاعر أن يرتّب ألفاظه حسب ترتيبها الذهني فيقول: وما مثله في الناس حيّ يقاربه، إلا مملكاً أبو أمه أبوه، ويشعر المتلقي بأن الشاعر قد تكلّف التعقيد تكلفاً خالف به سجية نفسه. وقد أكدوا على أن المقصود من البيان العربي إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا لم يتحقق ذلك لا يتحقق غرض الكلام، ويخفق في أداء دوره[4].

وأما تقديم ما حقّه التأخير، وتأخير ما رتبته التقديم، فقد يعمد الأديب إلى هذا الأسلوب، فيرتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني،

---

(١) الشيرازي ١٢٨.

(٢) ابن الأثير ٢/ ٢٢٣.

(٣) ديوانه ١/ ١٠٨.

(٤) الآمدي ٢٣٧، والمرزباني ٩٦. وابن رشيق ١/ ٢٥٩، وابن سنان ١٠١، وابن الأثير ٢/ ٢٢٩.

وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله، على ألا يكون هذا سبباً في إفساد المعنى وإبهامه. ومن أبرز البلاغيين الذين أشاروا إلى هذا البعد النفسي في التعبير: عبد القاهر الجرجاني الذي يقول مثلاً في تقديم الفاعل على فعله: «فإذا قلت: عبد الله، فقد أشعرت قلبه بذلك أنك قد أردت الحديث عنه. فإذا جئت بالحديث فقلت مثلاً: قام، أو قلت: خرج، أو قلت: قدم، فقد علم ما جئت به[1].

وأما التأخير فهو خلاف التقديم. ومعناه تركيب الكلام بطريق يتوخّى منها هدف بياني معيّن يتحقق بتأخير كلمة أو جملة أو معنى في سياق معيّن، يقول قُدامة (٣٣٧هـ): التأخير هو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدّم ويؤخر، كما قال دُريد بن الصِّمَّة:

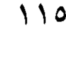
وبَلّـغْ نُميـراً - إنْ عَـرَضْـتَ - ابـن عـامـر
فـأيُّ أخٍ فـي النـائبـاتِ مطـالـبُ

ففرق بين نمير وابن عامر بقوله (إن عرضت)[2]. وهذا يعني أن التأخير تصرف أو ضرورة يستدعيه أحياناً الوزن والعروض أو يستوجبه تنظيم الشعر.

---

(١) دلائل الإعجاز١٠١.

(٢) نقد الشعر ٢٥١.



التَّقسيم

مصطلح بلاغي يعني ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التبعيض ليخرج اللّف والنّشر. أو هو أن يريد المتكلم شيئاً ذا جزئين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له، أو هو أن يريد المتكلم متعدداً أو ما هو في حكم المتعدد، ثم يذكر لكل واحد من المتعددات حكمه على التعيين. والكل راجع إلى مقصود واحد[1].

والتقسيم من المفاهيم التي استقاها قدامة (٣٣٧هـ) من المنطق، ولم يستوحها من النقد العربي القديم، إذ لم يرد إلا عند الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي نوّه بجودته، وعلل به استحسان عمر بن الخطاب لبعض شعر زهير[2]. كما ورد عند الصّوليّ (٣٣٦هـ)[3]. أما ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) فلم يشر إليه في (بديعه)، وكذلك لم يتعرض له ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في (الشعر والشعراء).

والتقسيم من الاصطلاحات التي انفرد بها قُدامة (٣٣٧هـ). وهو عنده «أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها»[4]. ويبدو أنه جلب هذا المصطلح من (خطابة) أرسطو التي عرض فيها صور تأليف الكلام وذكر أقسامه وأنواعها وقواعدها[5].

والقاضي الجرجانيّ (٣٣٦هـ) يجعل التقسيم من أنواع البديع، ويجعله موصولاً، ويمثّل له بقول زهير:

---

(١) كليات أبي البقاء ١٠٨.

(٢) البيان والتبيين ١/٢٤.

(٣) أخبار أبي تمام ١٣٧.

(٤) نقد الشعر ١٤٩.

(٥) د. شوقي ضيف. البلاغة وتطور وتاريخ ٨٧ـ ٩٢. والنشار ـ المنطق الصوري ٢٢٧.

يَطْعنُهــم مــــارتمْــوا حتــىٰ إذا اطّعنـــوا
ضـــارَبَ حتــىٰ مـــا ضـــاربـــوا اعتنقـــا[١]

فقسّم البيت على أحوال الحرب ومراتب اللقاء، ثم ألحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح، فصار موصولاً به[٢].

والتقسيم عندالعسكريّ (٣٩٥هـ) نوعان: تقسيم صحيح وهو أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه[٣]، ومثاله قول زهير:
فـــإنّ الحـــــقَّ مقطعُـــــهُ ثـــلاثٌ
يميــــــنٌ، أو نِفــــــارٌ، أو جـــــلاءُ[٤]

وتقسيم رديء، مثّل له بقول جرير:

صـــارتْ حنيفـــةُ أثـــلاثـــاً فثلثُهـــمُ
مِـــنْ العبيـــد، وثلـــثٌ مِـــنْ مـــواليـنـــا؟

فأنشده ورجل من حنيفة حاضر. فقيل له: من أي قسم أنت؛ فقال: من الثلث الملغىٰ ذكره[٥].

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أن الناس اختلفوا في التقسيم. فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به. ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة:
تهيـــمُ إلـــىٰ نُعْـــمٍ فـــلا الشمـــلُ جـــامـــعٌ
ولا الحبـــلُ مـــوصـــولٌ ولا أنـــتَ مُقْصِـــرُ

---

(١) ديوانه ٤١.
(٢) الوساطة ٤٧.
(٣) الصناعتين ٣٧٥.
(٤) ديوانه ٧٥.
(٥) نقد الشعر ١١٨، والصناعتين ٣٧٧.

ولا قُــرْبُ نُعْــمٍ إنْ دَنَــتْ منــكَ نــافــعٌ
ولا نــأيُهــا يُسْلــي ولا أنــتَ تَصبــرُ[1]

وقول امرىء القيس:

لــهُ أيطــلا ظَبْــيٍ، وســاقــا نعــامــةٍ
وإرخــاءُ ســرحــانٍ وتقــريــبُ تتفــلِ[2]

(١) العمدة ٢٥٨.

(٢) العمدة ٢٥٨.

التّكرار

التكرار هو الإعادة. وأكثر ما يقع في الألفاظ. وقد يقع في المعاني. ولكلٍ مواطن يحسن فيها أو يقبح. فإذا تكرر اللفظ والمعنى فذلك هو الخذلان بعينه، ويجب ألا يكرر الشاعر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب[1]، ومثاله قول الخنساء:

وإنَّ صَخْراً لمولانا وسيِّدُنا
وإنَّ صَخْراً إذا نشتو لنحّارُ
وإنَّ صَخْراً لتأتمُّ الهُداةُ بِهِ
كأنهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ[2]

وقول متمّم بن نُويرة:

وقالوا: أتبكي كلَّ قبرٍ رأيتَهُ
لقبرٍ ثوىٰ بين اللِّوىٰ فالدكادكِ
فقلتُ لهمْ: إنَّ الأسىٰ يبعثُ الأسىٰ
دعوني فهذا كلُّهُ قبرُ مالكِ[3]

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ٢٩٨.

(٢) نفسه ٢٩٩.

(٣) نفسه ٣٠٠.

التّكلّف في الشعر= الشعر المتكلّف

(التكلّف): هو طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهولة. فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد، وتنوولت ألفاظه من بعد فهو متكلف[1].

والتكلف هو ما يناقض الطبع عند ابن المعتزّ، وابن قتيبة[2]. وهو ما يناقض السهولة عند الصّوليّ[3].

وقد ميّزوا بين الشعر المتكلف والشعر المطبوع. ولكنهم لم يميّزوا بين الشعر المتكلف والشعر المصنوع، يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ) «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع. فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد النظر فيه بعد النظر كزهير والحطيئة. وكان الأصمعيّ يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحُطيئة يقول: خير الشعر الحوليّ المحككّ، وكان زهير يسمي كبرى قصائده: الحَوْليّات»[4].

أما نقاد القرن الرابع الهجري فقد ميّزوا بين الشعر المصنوع والمتكلف، فقال القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلف، ومع التكلف المقت.. وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمّام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع مْن شعر.. وصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدِّ الخاطر..

---

(١) العسكريّ ـ الصناعتين ٥٠.

(٢) ابن المعتّز ـ البديع ٧٤، وابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ١/ ٩٢.

(٣) الصّولي ـ أخبار البحتري ٩٠ ـ ٩١.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ٢٩.

فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقّة.. وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستماع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف»[1].

ومن ذلك يبدو أن أسلوب الشعر على ثلاثة أضرب:

١ـ الشعر المطبوع: وهو الواضح القوي الجميل. ولا يمنع أن يكون فيه بعض الزخارف البديعية، ولكنها تأتي عفواً، وغير متكلفة أو مقصودة.

٢ـ الشعر المصنوع، وهو الذي يقف فيه الشاعر عند إنتاجه، يغيّر فيه ويبدل، كي يظفر بمحسن بديعي.

٣ـ الشعر المتكلّف، وهو الشعر الذي يكون همُّ الشاعر فيه أن يملأ شعره بالصنعة والزخارف. وهو ممقوت لديهم.

---

(١) الوساطة ١٩.

الـتّلطّـف

هـو أن تتلطّف للمعنى الحسن حتى تهجنه، والمعنى الهجين حتى تحسّنه[١]. ومثاله قول الحسن لرجل عليه طيلسان صوف: أيعجبك طيلسانك هذا؟ قال: نعم. قال: إنه كان على شاة قبلك. فهجّنه من وجه قريب.

وقول الحُطيئة:

قَـوْمٌ هُـمُ الأنْـفُ والأذنـابُ غيـرُهـمُ
ومَـنْ يُسـوّي بـأنـفِ النـاقـةِ الـذنبـا[٢]

فأصبحوا بعد هذا يتبجّحون بهذا البيت، بعد أن كانوا ـ قبله ـ يتوارون.

---

(١) العسكري ـ الصناعتين ٤٨٢.

(٢) ديوانه ٦ والصناعتين ٤٨٣.

التّمثيل = المماثلة

مصطلح بلاغي يعني التشبيه[١]. ويرتبط بالاستعارة لأنه أحد أنواعها[٢]. هكذا كان يعني لدى البينيين في الطور الأول من نشأة البلاغة العربية. ولكن هذا المعنى تحول بعد ذلك. فأصبح من البديع لدى قدامة[٣]. ويشمل ـ عنده ـ الاستعارة التمثيلية، وبعض صور الكناية. ولكن بعض البلاغيين اقترحوا له تسميات جديدة مثل (المماثلة) عند العسكريّ[٤]. و(لطافة المعنى) عند ثعلب[٥].

والمماثلة عند العسكريّ (٣٩٥هـ) هي أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبىء إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم (فلان نقي الثوب) يريدون أن لاعيب فيه[٦]. ومثله قول النابغة الذّبيانيّ:

رِقَـــاقُ النِعَـــالِ طَيِّـــبٌ حُجُـــزاتُهُـــمْ
يُحَيَّـــوْنَ بـــالـــرَّيْحـــانِ يَـــوْمَ السبـــاســـبِ[٧]

كنـايـة عن عفّتهم. ولكن هذه الأمثلة التي جاء بها العسكريّ تدخل في باب الكناية.

واستـشهد ابـن رشيـق القيـروانـيّ (٤٥٦هـ) على المماثلة بقول عمر بن أبي ربيعة:

---

(١) أبو عبيدة ـ مجاز القرآن ١٢

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ١/ ٢٧٧.

(٣) نقد الشعر ١٨٢

(٤) الصناعتين ٣٦٤

(٥) قواعد الشعر ٣-٥٤.

(٦) الصناعتين ٣٨٩

(٧) ديوانه ٩.

أيُّهـــا المُنْكِـــحُ الثُّـــريّـــا سُهَيْـــلاً
عَمْـــرُكَ الله، كيـــفَ يلتقيـــانِ
هـــي شـــاميـــةٌ إذا مـــا استقلّـــتْ
وسهيـــلٌ إذا استقـــلَّ يمـــانـــي

يعني بالثريا لامجموعة النجوم المعروفة بهذا الاسم، وإنما الثريا بنت علي ابن عبد الله، وكانت نهاية في الحسن، ولا يعني بسهيل النجم المعروف بهذا الاسم، وإنما سهيل بن عبد الرحمن بن عوف، وكان غاية في القبح. وهذا من الكناية أيضاً.

ويقرر عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني كساها أبهة، وزاد في قوة تأثيرها النفسي «فإن كان ملحاً أبهى وأفخم.. وإن كان ذماً أوجع.. وإن كان حجاجاً كان برهانه أنور»[1]. ويعلل السر في ذلك إلى أن النفوس تأنس إذا هي خرجت من خفي إلى جلي، ومن مكنّي إلى صريح، لأنها حينئذ تنتهي إلى الوضوح والثقة. كما تجد في بيت المتنبي:

فـــإنْ تَفُـــقِ الأنـــامَ وأنْـــتَ منهُـــمْ
فـــإنَّ المِسْـــكَ بعـــضُ دَمِ الغـــزالِ

---

(١) أسرار البلاغة ١٢٠.

التَّمليط

(التّمليط): مشتق من أحد شيئين: أحدهما أن يكون من الملاطين، وهما جانبا السّنام في مردّ الكتفين، فكأنما كل قسم ملاط، أي جانب من البيت، وهما عند ابن السّكيت: العضدان، والآخر، وهو الأجود أن يكون مشتقاً من الملاط، وهو الطين يدخل في البناء يملط به الحائط ملطاً، أي يدخل بين اللبن حتى يصير شيئاً واحداً[1].

أما ابن رشيق فقد عرّف التمليط بأنه: «أن يتساجل شاعران، فينشىء أحدهما شطراً أو بيتاً، ويكمل الثاني الشطر أو البيت، وهكذا حتى ينقطع أحدهما. وربما ملط الأبيات جماعة من الشعراء، كما حكي عن أبي نواس وأصحابه أنهم خرجوا في متنزه لهم، ومعهم يحيى ابن المعلّى، فقام يصلّي بهم، فنسي الحمد وقرأ ﴿قل هو الله أحد﴾ فأرتج عليه في نصفها. فقال أبو نواس: أجيزوا:

أَكْثَــــــرَ يَحْيـــــى غَلَطـــــاً
فــــي قُــــلْ هُــــوَ اللهُ أَحَــــدْ

فقال العباس بن الأحنف:

قَــــامَ طَــــويــــلاً سَــــاهيــــاً
حتــــىٰ إذا أعْيَــــا سَجَــــدْ

---

(1) العمدة ٣١٤ ـ ٣١٥.

فقال مسلم بن الوليد:

يــــــزْحَـــــرُ فــــي مِحْــــرابِـــــه
زَحيـــــرَ حُبْلَــــــىٰ بـــــوَلَـــــدْ

فقال الخليع (الحسين بن الضحّاك):
كَـــــأنّمـــــا لِسَــــانُــــــهُ
شُــــدَّ بحبـــــلٍ مـــــن مَسَـــــدْ[1]

---

(١) نفسه ٣١٣ ـ ٣١٤ وانظر الإجازة.

التّنقيح

(التّنقيح) لغةً: التشذيب، واصطلاحاً تنقية الشعر من كل ما يشينه، وتحليته بكل ما يزينه، وذلك بإعادة النظر فيه مراراً، وتفتيشه، حتى يخرج متخيراً، منتخباً، مستوياً في الجودة[1].

وقد خلط ابن قتيبة (٢٧٦هـ) بين التكلف وتثقيف الشعر عندما قال: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع. فالمتكلف هوالذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر، كزهير والحطيئة. وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»[2]. وكأن ابن قتيبة بذلك يرى أن الكلام المطبوع هو الذي يأتي عفو الخاطر.

ويكاد الشعراء والنقاد العرب يجمعون على أن الشاعر يعود إلى شعره فيقومه ويهذبه، وينقحه. يقول عديّ بن الرِّقاع:

وقَصيدةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنها
حتىٰ أقَوّمَ مَيْلَها وسِنادَها

نَظَرَ المُثَقِّفِ في كُعوبِ قناتِهِ
حتىٰ يُقيمَ ثقافُهُ منآدَها[3]

ويقول ابن طباطبا (٣٢٢هـ): «فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهي منه، ويبدل بكل

---

(١) الجاحظ ـ البيان والتبيين ١/٦٨.

(٢) الشعر والشعراء ٧ ـ ٨.

(٣) الأغاني ٩/٣١٦ والسِناد هنا: العيب في الشعر. والمنآد: المعوّج.

لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»[١]. ويقول العسكري (٢٩٥هـ): «وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته، وأزين صفاته»[٢]. ويروي المرزباني (٤٢٢هـ) تفضيل النقاد للشعر المنقّح[٣]، وما قام به الشعراء من تثقيف شعرهم وتقويمه[٤].

ولذلك يمكن القول إن أكثر النقاد العرب لم يكونوا يرون منافاة بين الطبع والتجويد والتنقيح، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالاً بمراجعته، ليقوم معوجّة. وقد يبالغ بعض الشعراء في التنقيح والتثقيف، كما كان يفعل زهير وأضرابه كالحطيئة الذي كان يقول: «خير الشعر الحَوْليّ المنقح المحكّك»[٥].

وإلى مذهب تنقيح الشعر دعا ابن خلدون (٨٠٨هـ) فقال: «وليراجع الشاعر شعره بعد الخلوص منه بالتنقيح والنقد، ولايضن به على الترك إذا لم يبلغ الإجادة، فإن الإنسان مفتون بشعره، إذ هو بنات فكره، واختراع قريحته»[٦]

وقد كثر التنقيح والتثقيف لدى الشعراء المحدثين، لأن عنايتهم بالصنعة أكثر، فهذا بشار بن برد أبو المحدثين يصّرح بعنايته الشديدة بالتنقيح، فقد قيل له: بم فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده إليّ قريحتي ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن

---

(١) عيار الشعر ص ٥.
(٢) الصناعتين ١٣٥.
(٣) الموشح ١٢٥.
(٤) الموشح ١٣.
(٥) الحوليّ: ما مر حول على إنشائه، والمحكك: المثقف.
(٦) المقدمة ٥٧٥.

حقائقها»[1]، وكذلك كان يفعل أبو نواس، فقد قال عنه ابن رشيق إنه كان «ينفي الدنيء ويُبقي الجيد»[2]. ثم جاء أبو تمام ففاق القدماء والمحدثين في تنقيح شعره، والإغراب في المعاني، واستكراه الألفاظ، ومعاناة الشعر.

---

(١) زهر الآداب ١/ ١١٩.

(٢) العمدة ١/ ٢٠٠.

التَّوريــة

(ورى): استخفى، (والتورية): أن تطلق لفظاً ظاهراً في معنى، وتريد به معنى آخر يتناوله ذلك اللفظ لكنه خلاف ظاهره[1].

و(التورية) في المصطلح البلاغي هي أن يذكر المتكلم لفظة لها معنيان: قريب غير مقصود، وبعيد مقصود. ودلالة اللفظ على الأول ظاهرة، وعلى الثاني خفية. فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو إنما يريد المعنى البعيد، بقرينة تشير إليه، ولاتظهره، كقول الشاعر:

أَصُــونُ أَديــمَ وَجْهــي عَــنْ أُنــاس
لِقــاءُ المــوْتِ عِنْــدهــمُ الأديــبُ

وَرَبُّ الشِعْــرِ عِنْــدهــمُ بَغيــضٌ
وَلَــوْ وافــىٰ بِــهَ لَهُــمُ حبيــبُ

والتورية في كلمة (حبيب): فالمعنى القريب لها هو المحبوب. والمعنى البعيد المقصود هو حبيب بن أوس الطائي الشاعر المشهور بأبي تمام.

وقد دعاها البلاغيون بأسماء شتى منها: الإيهام، والتوجيه، والتخيير، والمغالطة، والإشارة. ووضعوا فيها كتباً عديدة منها: (فضّ الختام عن التورية والاستخدام) لابن حجّة. و(رائق التحلية في فائق التورية) لابن خاتمة.

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (روى)

التّوشيح

(الوشاح): حلي للنساء، وهو قلادتان من لؤلؤ وجوهر منظومتان، مخالف بينهما، ومعطوفة إحداهما على الأخرى، تتوشح به المرأة. وقد انتقل هذا المعنى اللغوي إلى الاصطلاح الأدبي لما يتضمنه من قرينة التزيين والزخرفة، فأصبح التوشيح «أن يشهد أول البيت بقافيته، وأول الكلام بآخره»[1].

والتوشيح عند قُدامة (٣٣٧هـ) أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناه متعلقاً به حتى إن السامع ليعرف قافية القصيدة إذا سمع أول البيت[2].

والتوشيح تحسين لفظي، لأنه يتطلب نوعاً من الصنعة والتكلف في تأليف الشعر يجعلان معنى البيت مقتفياً قافيته وشاهداً بها دالاً عليها، كما في قول الراعي:

وإِنْ وُزِنَ الحصى فَوَزَنْتُ قَومي
وَجَدْتُ حصى ضريبتهمْ رزينا

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منه لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين: أولاهما أن قافية القصيدة توجبه، وثانيتهما أن نظام المعنى يقتضيه، لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين[3]. وقدامة بهذا يعد التوشيح من أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت. وهو من المصطلحات التي أخذها قُدامة عن ابن المعتز، وأعطاها اسماً مخالفاً، بينما سماه ابن المعتز رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، ومثّل له بقول الشاعر:

---

(١) المنزع البديع ١٦٨

(٢) نقد الشعر ١٩١ ـ ١٩٢.

(٣) نفسه ١٩١.

سَــريــعٌ إلــىٰ ابــنِ العَــمِّ يَشْتــمُ عِــرْضَــهُ
وليــسَ إلــىٰ داعــي النّــدىٰ بســريــعِ[1]

وسمّاه بعضهم (تسهيماً)[2].

ويتابع العسكريّ (٣٩٥هـ) هذا التعريف، فيقول إن التوشيح هو أن يكون مبتدأ الكلام ينبىء عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً، أو عرفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه، وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه[3]. ولكن العسكري يقترح له اسم (التبيين) فهو أقرب من (التوشيح) إلى المعنى[4].

---

(١) البديع ٤٧ ـ ٤٨.
(٢) انظر (التسهيم)
(٣) الصناعتين ٤٢٥.
(٤) الصناعتين ٤٢٦.

الجرس الموسيقي

هو الموسيقى الداخلية للفظة المفردة. وهو ناشىء عن تأليف أصوات حروفها وحركاتها، ومدى توافق هذا الإيقاع مع دلالتها. وقد عالج البلاغيون هذا[1]. وربطوا بين الجو الموسيقي الداخلي الذي يشيعه جرس اللفظة وإيقاعها، وبين حسن اللفظة المفردة وقبحها، فوصفوا ذات الجرس المحبب على السمع بالسلاسة والعذوبة والرونق، وذات الجرس الكريه بالغثاثة والاستكراه[2]. ولهذا عيب على المتنبي استعماله لفظة (الجِرشَّي) للدلالة على النفس في قوله يمدح سيف الدولة الحَمْدانيّ:

مُبـــــارَكُ الاســـــمِ أغَـــــرُّ اللَّقَـــــبِ
كـــريـــمُ الجِـــرشَّـــى شـــرِيـــفُ النَّسَـــبِ

لأن نفس المتلقي، كما يقول ابن سنان، «تجد في الجرشى تأليفاً يكرهه السمع، وينبو عنه[3]. لأن الأذن، كما يقول ابن طباطبا«تتشوّق للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالجهير الهائل[4]. فالألفاظ كما يقول ابن رشيق ـ في الأسماع كالصور في الأبصار[5].

وأرجع ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) السّر في استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من الآخر، إلى مخارج حروف الكلمة، من حيث تباعدها أو تقاربها، وإلى طول الكلمة من حيث عدد حروفها فكلما تباعدت مخارج حروف اللفظة حسن وقعها على السمع، وكلما تقاربت قبح. ويعلل ذلك بقوله:

(١) ابن طباطبا ١٤، وابن رشيق ١/١٢٨، وابن سنان الخفاجي ٥٤، وابن الأثير ١/١١٤.
(٢) ابن طباطبا ـ عيار الشعر ص ٤٠، ٤٩، ٦٧.
(٣) ابن سنان ـ سّر الفصاحة ٥٦.
(٤) ابن طباطبا ـ عيار الشعر ١٤.
(٥) ابن رشيق ـ العمدة ١/١٢٨.

إن الحروف، وهي أصوات، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة[١].

غير أن ابن سنان اكتشف، نتيجة الاستقراء، أن مقياسه هذا لا يطّرد، إذ رأى أن أصوات بعض الحروف تكون أكثر انسجاماً مع أصوات بعض معيّن آخر منها، وتشكل إيقاعاً يرتاح له السمع، وأن هذا لايعود إلى تباعد مخارج الحروف المتآلفة فحسب، بل إلى الطبيعة النغمية لكل منها، ومدى انسجامها مع الأخرى[٢].

ويخالف ابن الأثير (٦٣٧هـ) هذا فيقرر أن مخارج أصوات الحروف التي تتألف منها اللفظة غير معتبر في حسن جرسها وقبحه، وإنما الحكم في ذلك إلى حاسة السمع، فما تستحسنه فهو الحسن، وما تنفر منه فهو القبيح[٣].

ويبدو أن حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) كان أسلم البلاغيين تفسيراً لهذه الظاهرة فقد أشار في كتابه (منهاج البلغاء) إلى أن للطبيعة النغمية الخاصة بكل صوت من أصوات حروف اللفظة المفردة، وانتظامها مع غيرها، وصيغتها، وطولها، دوراً هاماً في مدى وقع جرس اللفظة على السمع وتأثيره في النفس[٤].

---

(١) ابن سنان ـ سر الفصاحة ٥٤.

(٢) نفسه ٥٥.

(٣) ابن الأثير ـ المثل السائر ١/ ٢٢٤.

(٤) حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء.

جمع المؤتلف والمختلف

الجمع هو أن يجمع المتكلم بين متعدد تحت حكم واحد، كقول الشاعر:

إنَّ الشَّبـــابَ، والفَـــرَاغَ، والجِـــدَةَ
مَفْسَـــدةٌ للمـــرءِ أَيّ مَفْســـدة

وقد تبنّى العسكريّ (٣٩٥هـ) هذا التعريف فقال: «هو أن يجمع في كلام قصير أشياء كثيرة مختلفة أو متفقة»[١].

---

(١) الصناعتين ٤٥٢.

الجناس= التجنيس= المجانسة.

الجناس هو (المشابهة) وهو من المحسنات البديعية اللفظية التي تتفق فيها الكلمتان لفظاً وتختلفان معنى. مثل: ارع الجار ولو جار.

والخليل بن أحمد هو أول من عرّف الجناس، وسمّاه (التجنيس)(١) وعنه نقله ابن المعتز (٢٩٦هـ). وعرّفه بقوله: هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى. ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها(١). وقيل إن الأصمعي (٢١٠هـ) وضع كتاباً في (التجنيس) أشار إليه ابن المعتز أيضاً[١].

ويدخل قدامة (٣٣٧هـ) المجانس في باب (ائتلاف اللفظ والمعنى)، ويقرنه بالمطابق. ويعرفهما بقوله: «أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة»[٢]. وما يعده قُدامة طباقاً يسميه غيره تجنيساً[٣]. وتصرُّف قدامة في هذا المصطلح يخالف ما تعارف عليه العلماء.

والقاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) يسميه (التجنيس)، ويعدد ثلاثة أنواع له، هي:

١ـ التجنيس المطلق، كقول النابغة:

وَأَقْطَعُ الخَرْقَ بالخَرْقاءِ قَدْ جَعَلَتْ

بَعْدَ الكَلالِ تَشَكّى الأَيْنَ والسَأَما

٢ـ التجنيس المستوفي، كقول أبي تمام:

---

(١) ابن المعتز ـ البديع ص٢٥.

(٢) نقد الشعر ص ١٨٥.

(٣) العمدة ١/ ٣٢٢.

مـــا مـــاتَ مَـــنْ كـــرمَ الـــزمـــان فـــإنـــهُ
يحيـــا لـــدىٰ يحيـــىٰ بـــن عبـــدِ اللهِ[١]

٣ـ التجنيس الناقص، كقول أبي تمام:
يَمُـــدونَ مِـــنْ أيـــدٍ عَـــوَاصٍ عَـــواصـــمِ
تطـــولُ بـــأسيـــافٍ قـــواضٍ قـــواضـــبِ[٢]

والرّمّانيّ (٣٨٦هـ) يسميه (التجانس)، وهو عنده: «بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة. وهو نوعان: تجانس مزاوجة مثل ﴿ومَكَروا ومَكرَ اللهُ﴾ وسماه مَنْ بعده (المشاكلة)، وتجانس مناسبة مثل ﴿ثم انصرفوا صرف الله قلوبهم﴾[٣].

والعسكريّ (٣٩٥هـ) يعرف (التجنيس) بقوله: أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى (خلجت، الخليج) ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى (لوم، اللؤم)[٤] ومنه ما يخالف ما تقدم بزيادة حرف أو نقصانه (ينهون ـ ينأون).

و(التجنيس) عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) ضروب عديدة: منها (المماثلة) وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، كقول أبي نواس في ابن الرّبيع:
عَبـــاسُ عَبـــاسٌ إذا حَضَـــرَ الـــوغـــىٰ
والفضـــلُ فضـــلٌ والـــربيـــعُ ربيـــعٌ[٥]

---

(١) ديوانه ٣٤١.
(٢) ديوانه ٤٢.
(٣) النكت في إعجاز القرآن.
(٤) الصناعتين ٣٥٣.
(٥) العمدة ٢٢٧.

ومثله قول أبي تمام:

ليـــاليـنـــا بـــالـــرقتيـــن وأهلُنـــا
سقـىٰ العهـدَ منـك العهـدُ والعهـدُ والعهـدُ[1]

ومنها: (المضارعة)، ومثالها قول الطّائيّ:

بيـضُ الصَفـائـح لاسـودُ الصحـائـفِ فـي
متـــونهـــن جَـــلاءُ الشَّـــكِ والـــريـــبِ

ويثبت عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) أن الجناس لا يرجع إلى جرس الحروف ومظاهر الوضع اللغوي، بل إلى مسائل لغوية ترضي العقل، وإن حسن الجناس يرجع إلى المعنى النفسي الذي يعود إلى الخداع المغري الذي جعلنا الشاعر فيه نظن أن معنى الكلمة الثانية هو معنى الكلمة الأولى، وسرعان ما ننتبه إلى أنها غيرها، وأنها تعني شيئاً آخر[2].

---

(١) العمدة ٢٢٧.

(٢) أسرار البلاغة ـ التجنيس.

الـجـودة

(أجاد) الرجل (إجادة): أتى بالجيد من قول أو فعل[1].

ومن مقاييس الجودة في القول أن تكون الكلمة متآلفة الحروف، سهلة الجري على اللسان، عذبة الوقع في السمع.

وقد تحدّث النقاد عن الجودة، وفهموها فهماً يتفاوت في الدقة والوضوح من ناقد لآخر. وهذا الاختلاف في الفهم ناتج عن اختلاف المقاييس المعتمدة في تحديدها، فقُدامة (٣٣٧هـ) يعني بالجودة نقيض الرداءة. ويضع لها مقاييس دقيقة معتبراً الشعر صناعة، وأن الغرض من كل صناعة هو إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط[2]. وعلى العموم فإن الجودة عند قدامة تعني خلو الشعر (مفردات، وصياغة، ومعنى، وأغراضاً، ووزناً، وقافية) من العيوب التي تحول دون استساغة هذا الشعر. وإذن فإن الجودة عنده هي مقياس نقدي يعتمد الذوق والقواعد معاً.

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (جاد).

(٢) نقد الشعر ١٣ ـ ١٧.

حُسْن الاقتران

هو أن يقرن الشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية، كقول حبيب:

دِمَنٌ طالمَا التقتْ أَدْمُعُ المُزْ
ن عليها وأَدْمُعُ العُشّاقِ

وقول ابن التّنوخيّ:

لما ساءَني أنْ وشّحتني سيوفُهُمْ
وأنكَ لي دونَ الوِشاحِ وِشاحُ

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقية. واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق، وهو غير حقيقي، يوقع في النفس أثراً متميزاً عن أثر المحاكاة المباشرة، ويجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى جميلاً.

حُسْن التخلّص

وهو الانتقال من غرض في القصيدة إلى غرض آخر فيها، كأن يخرج الشاعر مثلاً من النسيب الذي بدأ به إلى المديح أو غيره، بلطف مع رعاية الملاءمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنما أفرغا في قالب واحد[١].

وقد أوجبوا في حسن التخلص أبعاداً نفسية وفنية، منها: الترفق في الانتقال، والعناية بمطلع الغرض الجديد. ويقصد بالترفق في الانتقال النقلة الهادئة من المقدمة إلى الغرض التالي في القصيدة، فذهبوا إلى أن على الشاعر أن يكون بارعاً في هذا الانتقال، لطيفاً، منسجماً لاطفرة فيه[٢]. يقول ابن الأثير: «والذي يحافظ على وحدة النّص وتماسكه وعدم إشعار المتلقي بوجود فجوة فيه إنما هو الاتصال المعنوي بين أجزاء النّص، في مواضع الانتقال، والخروج من الأبيات أو الفقرات اللاحقة والسابقة، وليس الاتصال اللفظي الشكلي»[٣].

ولكي يحافظ الشاعر في تخلصه الرفيق على تماسك النص، والنقلة الهادئة فإنه يحتال في ذلك. ومن طرقهم أن يجعل الشاعر معنى البيت السابق سبباً لمعنى البيت اللاحق. وقد يعتمد الشعراء الاستطراد كحيلة قائمة على التمويه والإيهام، ويؤكد ابن رشيق هذه الوحدة بين الغرضين بقوله: «ومن حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض

---

(١) العمدة ١/١٥٦، وخزانة الأدب ١٨٥.

(٢) المرزباني ٥٤، وابن سنان ٢٥٩، وحازم ٣٢١، وابن الأثير ٣/١٢١.

(٣) ابن الأثير ٣/١٢١.

أعضائه ببعض»[1].

وهي الفكرة التي بدأها ابن طباطبا، فزادها الحاتمي، وفصلها ابن رشيق فطلب أن تتماسك أبيات القصيدة تماسك الأعضاء في الجسد الواحد.

وأما العناية بمطلع الغرض الجديد، فقد أكده البلاغيون والنقاد القدامى أيضاً، باعتباره أول نقلة من نقلات الفكر في تخلص الشاعر إليه[2]. وتجب العناية بالبيت التالي الذي يلي بيت التخلص باعتباره مطلع الغرض الجديد من أغراض القصيدة، لأن النفس يكون قد ذهب شطر نشاطها بمتابعة القسم السابق، فهي بحاجة إلى ما يجدد حيويتها عند الانعطاف. والخروج من معنى إلى آخر أكثر من حاجتها إلى ذلك في افتتاح القصيدة حيث تكون أكثر راحة ونشاطاً. يقول حازم: «الحاجة إلى استثارة الهزة عند الانعطاف آكد منها في استثارة ذلك عند المبدأ، لكون صور القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيراً. فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه في الضعف آكد من الحاجة إلى استثارة في حال توفره[3]»

ومن جيّد حُسْن التخلص قول مسلم بن الوليد:

أجـــدّكِ مـــا تـــدريـــنَ أَنْ رُبَّ لَيْلـــةٍ
كــأَنَّ دُجــاهــا مِــنْ قــرونــكِ يُنْشــر

سَــرَيْـــتُ بهـــا حتـــىٰ تجلّـــت بغـــرّةٍ
كغـــرّةِ يحيـــىٰ حيـــن يُـــذكـــر جعفـــرُ

وقول المتنبي:

خليلـــيّ، إنـــي لا أرىٰ غيـــرَ شـــاعـــرٍ
فَكَـــمْ منهـــمُ الـــدعـــوىٰ ومنـــي القصـــائـــدُ

---

(١) العمدة ٢/ ٩٤.
(٢) حازم ٣٢١.
(٣) حازم ٣٢١.

فـــلا تعجبـــا إنَّ السيـــوفَ كثيـــرةٌ
ولكـــنَّ سَيْـــفَ الـــدولـــةِ اليـــومَ واحـــدُ

وقول البحتريّ:
كـــأنّهـــا حيـــنَ لَجّـــتْ فـــي تـــدفّقهـــا
يـــدُ الخليفـــةِ حيـــنَ ســـالَ واديهـــا[1]

(١) ديوانه ٢/٣١٩، والصناعتين ٥١٧.

الحشو

(الحشو) هو الزيادة غير المفيدة، ويقصد به اللفظ الذي يدخل في البيت الشعري من غير أن يفيد أي معنى، وإنما يدخله الشاعر لإقامة الوزن[1]. وهو من عيوب ائتلاف اللفظ عند قدامة.

وتابع ابن رشيق (٤٥٦هـ) قُدامة في تعريف الحشو، فقال: «أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن، فإن كان في القافية فهو استدعاء. وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة في حسنه وتقوية لمعناه، كالذي تقدم من التتميم، والالتفات، والاستثناء[2]». ومثاله قول الفرزدق:

ستأتيكَ مِنّي إنْ بقيتَ قَصَائدٌ
يقصّر عَنْ تجبيرها كُلُّ قائلِ

فقوله: (إن بقيت) حشو في ظاهر لفظه. وقد أفاد به معنى زائداً. وهو شبيه بالالتفات من جهة، وبالاحتراس من جهة ثانية.

وقد تعددت تسمياته عندهم، فسمّاه قوم (الاتكاء)[3]. وسمّاه بعضهم (الارتفاد)[4]. ومن الحشو نوع سماه قُدامة (التفصيل)[5].

وفصّل عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) فيه فقال: «وأما الحشو فإنما كُره وذُم وأنكر ورُدَّ لأنه خلا من الفائدة، ولم يخل منه بعائدة. ولو أفاد لم يكن

(١) نقد الشعر ٢٣١.
(٢) العمدة ٢٩٤.
(٣) العمدة ٢٩٤.
(٤) العمدة ٢٩٦.
(٥) العمدة ٢٩٦.

حشواً، ولم يدع لغواً. وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً من القبول أحسن موقع، ومدركاً من الرضى أجزل حظ، وذاك لإفادته إياك على مجيئه مجيء مالا مُعَوَّل في الإفادة عليه». ثم يشبه عبد القاهر هذا النوع من الكلام بالطفيلي الذي ربما رزق ظرفاً يحظى به حتى يحل محل الأضياف الذين وفع الاحتشاد لهم[1].

---

(١) أسرار البلاغة.

الحكمة

(الحكم) لغة القضاء، وأصله المنع، يقال (حكمت) عليه بكذا إذا منعته من خلافه. ومنه اشتقاق (الحكمة) لأنها تمنع صاحبها من أخلاق الأرذال[1].

وللعرب ميل شديد إلى الحكمة والأمثال باعتبارهما فلسفة الحياة الفطرية، ودليل الفهم، وعصارة الخبرة والتجربة الحياتية. وقد عني العلماء بجمع الحكم والأمثال، فوضع المفضّل الضّبي (كتاب الأمثال)، ومثله فعل البغدادي، والأصفهاني، والميداني، والعسكري.

وقد نشأت الحكمة والأمثال في الجاهلية نشوءاً طبيعياً، واستقوها من حياتهم القبلية وعاداتهم وتقاليدهم من مثل (تجوع الحُرة ولا تأكل بثدييها، مايوم حليمة بسرّ، أمنع من عقاب الجو). وهكذا تبدو الفلسفة الجاهلية فلسفة أخلاقية عملية. وأن للحكم والأمثال الجاهلية قيمتين: تاريخية، واجتماعية، فهي تطلعنا على بيئتهم وأخلاقهم. ومن أشهر حكماء العرب في هذا العصر: أكثم بن صيفيّ وزهير بن أبي سُلمىٰ، ولَبيد بن ربيعة، وطَرَفة بن العبد، وعَدِيّ بن زيد.

وعندما جاء العصر العباسي وانتشرت حركة النقل، وشاعت الثقافات العالمية بين العرب، وانهال العلماء على كل علم يتدارسونه ويقعّدونه، شاع التفكير الفلسفي وراح العرب ينقلون الحكم والأمثال عن الهنود والفرس واليونان، ويضيفونها إلى أمثالهم. وقد اشتهر من هؤلاء: ابن المقفع، وأبو العتاهية، وأبو تمام، وابن دريد، والمتنبي، والمعري، فقد نقل ابن المقفع إلى العربية حكمة الهنود واليونان والفرس وغيرهم من الشعوب القديمة في (كليلة ودمنة)، و(الأدب الكبير) و(الأدب الصغير). ونظم أبو العتاهية أرجوزة حكمية طويلة في الزهد والانصراف عن الدنيا. ولأبي تمام معان عميقة، وأدلة عقلية

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (حكم).

منطقية. كما لابن دريد «مقصورة» تقع في نحو مئتين وثلاثين بيتاً وصف فيها حاله ورحيله إلى فارس، وضمَّنها كثيراً من الحكم والأمثال، من مثل:

مَـــنْ ظَلَـــمَ النَّـــاسَ تحـــامـــوا ظُلْمَـــهُ
وعَـــزّ فيهـــمْ جـــانبـــاه واحتمـــىٰ

وهُـــمْ لِمَـــنْ لهـــم لانَ جـــانبُـــهُ
أظلـــمُ مِـــنْ حيّـــاتِ أنبـــاتِ السَّفـــا[1]

وكان شعر المتنبي حافلاً بالحكم والأمثال التي هي خطرات في الحياة والأحياء، منثورة في قصائده، ولعل مصدرها نفسه وخبرته وإلهامه قبل كل شيء. ولما كانت نفسيته مفطورة على القوة والاعتداد والطموح، فقد كانت فلسفته هي فلسفة القوة والأمل والطموح، من مثل:

وَمَـــنْ عَـــرَفَ الأيـــامَ مَعْـــرفتـــي بهـــا
وبـــالنـــاسِ رَوّى رُمْحَـــهُ غيـــر رَاحـــم

مَـــنْ يَهُـــنْ يَسْهُـــلَ الهـــوانُ عليـــهِ
مـــا لجـــرحٍ بميّـــتٍ إيـــلامُ

أَفعـــالُ مَـــنْ تَلِـــدِ الكـــرامُ كـــريمـــةٌ
وفِعـــالُ مَـــنْ تَلِـــدِ الأعـــاجـــمُ أعجـــمُ

وقد توسع أبو العلاء المعري في هذا الميدان، فنفذ ببصيرته من وراء ستار العمى، وبعقله من قيود السجن الجسدي، يحاول أن يستجلي الحقائق ويقف على مكنونات الوجود، فخصص لفلسفته في الحياة ديواناً مستقلاً ضخماً دعاه (اللزوميات) أو: لزوم مالايلزم. رتبه على حروف المعجم، وهو يذكر كل حرف بوجوهه الأربعة (حسب حالات الروي: من ضم وفتح وكسر وسكون). تعرض فيه للعقل، والطبيعيات، والماورائيات، والأدبيات، ومن حكمه:

مـــا بـــاختيـــاريَ ميـــلادي ولا هَـــرَمـــي
ولا حيـــاتـــي، فَهِـــلْ لـــي بَعْـــدُ تخييـــرُ؟

---

(١) السَّفا: التراب.

أمَّـــا اليقيـــنُ فـــلا يقيـــنَ، وإنمـــا
أقصـــىٰ اجتهـــادي أَنْ أَظـــنّ وأحـــدسا

ولم تكن الحكمة غرضاً خاصاً من أغراض الشعر يقصدون إليه، وإنما كانوا يصنعون الحكمة في ثنايا شعرهم، أو آخر قصيدتهم، باستثناء صالح بن عبد القدوس (١٠٦هـ) الذي لم يسر على هذا النهج، بل جعل قصيدته كلها حكماً متوالية. ولم يرتح العرب إلى هذا اللون فقالوا: «لو كان شعر صالح مفرقاً في أشعار كثيرة. لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، ولصار شعره نوادر سائرة في الآفاق. ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر»[1].

---

(١) البيان والتبيين١/ ١٥٠.

الحماسة

(الحماسة) باب من أبواب الشعر العربي القديم. وقد كان الشاعر العربي القديم لسان قومه في تسجيل مآثرهم، والدفاع عنهم، ونشر محامدهم.

وقد وُضعت، في عهد التدوين، كتب عديدة في (الحماسة) تُعنىٰ كلها باختيار عيون الشعر العربي في موضوعات يغلب عليها طابع البطولة. منها (حماسة أبي تمام)، و(حماسة البحتري). ومن الطريف أن أبا تمام (٢٣١هـ) خالف مذهبه البديعي في مختاراته (الحماسة)، لأن ما أورده فيها من شعر المحدثين قليل، رغم أنه يعتبر رأس المحدثين. وبهذا فهو لايتعصب لمذهبه الشعري، وإنما يعمد إلى الشعر القديم، فيستخرج منه المقطعات الدالة على تذوق أصيل. وقد استطاع أن يتجاوز أسلوبه الشعري وما فيه من طلب للصور، وإغراب في توليد المعاني، واستغلال للذكاء، إلى شعر عفوي، صادق، بسيط، مباشر، ومتجاوزاً شعر المشهورين إلى شعر المغمورين من شعراء الجاهلية والإسلام. متخذاً من ذوقه الذاتي حكماً نقدياً في مختاراته.

وعندما حاول تلميذه البحتري (٢٨٤هـ) تقليده في (حماسته) أكثر من الأبواب ولم يتبين الحاجة إلى جمع الفنون المتشابهة في باب، وتغلبت عليه النزعة الأخلاقية، بينما كانت نظرة أبي تمام جمالية.

الحوشي، والوحشي

(الحوشي) هو من لايألف الناس، وليل حوشي: مظلم. والوحشي: نقيض الإنسي. والبلد القفر. وفي الاصطلاح الأدبي: حوشي الكلام ووحشيه بمعنى واحد، وهو الكلام الغريب الذي لم تألفه الأذن، ولم يجربه الاستعمال. وبهذا المعنى وردت في كتب النقد القديمة عند ابن سلّام[١]، وابن قتيبة[٢]، والأصفهاني[٣]، وقدامة (٣٣٧هـ)[٤] الذي يجعله من عيوب اللفظ، فيقول: «أن يكون اللفظ ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، وأن يركب الشاعر منه ماليس بمستعمل إلا من الفرط، ولايتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الوحشي الذي مدح به عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته له وتنكبه إياه، فقال: كان لايتبع حوشي الكلام[٥]. وهذا يعني أن الحوشي عند قدامة إنما يعنى الغريب غير المألوف، وغير المستعمل، وأن الحوشي والوحشي عنده بمعنى واحد[٦].

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/ ٦٣.

(٢) الشعر والشعراء ٢٦، ٤١، ٤٥.

(٣) الأغاني ١٠/ ٢٨٦ ـ ٢٩٩، ٣٠٠.

(٤) نقد الشعر ١٩٦.

(٥) نفسه ١٩٦.

(٦) نفسه ١٩٦.

الحوليات

(الحَوْل) لغةً: العام، والحوليات: قصائد تمكث لدى الشاعر عاماً، يعيد فيها النظر مثقفاً[1]. وأشهر من عرف بذلك الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سُلمى، وبعض قصائده تدعى (الحوليات). يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): «إن من شعرائهم من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرَيتاً (كاملاً)، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه.. وكانوا يسمون تلك القصائد (الحوليات) و(المقلدات) و(المنقحات) و(المحكمات) ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلقاً»[2].

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (حول).

(٢) البيان والتبيين ٢/٩.

الخاتمة= حسن الانتهاء

(الخاتمة) هي من أهم عناصر تماسك النص الأدبي. وقد أوجب النقاد والبلاغيون فيها: الجودة، والإشعار بالختام، فقال ابن رشيق (٤٥٦هـ): «إذا كان أول الشعر مفتاحاً له، فإن آخره قُفل عليه»[١]. ومن هنا ذهبوا إلى أنه يجب أن يكون الختام محكماً لاتمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه. ولأن «الخاتمة قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع»[٢] فإن كل مشاعر المتلقي وانتباهه ستتركز عليها، ولذلك ستكون أكثر قدرة وإحساساً بواقع الجمال والقبح في الخاتمة منها في باقي أجزاء القصيدة. فإن كانت الخاتمة حسنة، فإن الانفعال الذي تثيره هو آخر ما يعجب المتلقي من النص. ويبقى عاملاً يدفع المتلقي إلى الموقف المناسب الذي يرمي إليه الشاعر من خلال النص، وإن كانت رديئة انسحبت رداءتها على النص كلها، وأخمدت جذوة الانفعال الذي كانت قد أججته الصور السابقة التي تضمنها النص. يقول حازم القرطاجني (٦٨٤هـ): «وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته. فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس.. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو[٣]. ولذا يؤكد النقاد والبلاغيون على أن غاية حسن الخاتمة هي أن يعرف السامع انقضاء القصيدة وكمالها، فهذه علامة حسنها ورونقها[٤].

---

(١) العمدة١/ ٢٣٩.

(٢) العمدة١/ ٢٣٩.

(٣) منهاج البلغاء ٢٨٥.

(٤) يحيى بن حمزة العلوي ٣/ ١٨٦.

ومن الأبيات التي استحسنوها بيت المتنبي الذي ختم به قصيدة له في المديح، يقول فيه:

قَــدْ شَــرّفَ اللهُ أَرْضـــاً أَنْــتَ ســـاكِنُهـــا
وَشَـــرّفَ النَّـــاسَ إذْ سَـــوّاكَ إِنســـانـــا[1]

لأن هـذه الخاتـمة إذا قـرعت السـامع عـرف بهـا أن لا مطمح وراءها، ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة، والبغية المطلوبة. وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه[2].

---

(١) ديوانه ٤/ ٢٣١ شرح العكبري ـ قا ١٣٧٦هـ

(٢) يحيى بن حمزة العلوي ٣/ ١٨٦.

الخصومة بين القدماء والمحدثين
= الشعر المحدث= المولّد

(القِدَم): مصطلح نقدي يعني السبق الزمني، ويطلق على الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية إلى أوائل القرن الثاني للهجرة، الذي هو آخر عصر الاحتجاج.

و(الحداثة) مصطلح نقدي أطلقه النقاد على الشعراء الذين أتوا بعد الجاهليين والمخضرمين. ويبدأ عهد المحدثين ببشار بن بُرد (١٦٧هـ) ومروان بن أبي حفصة (١٨٢هـ)، ومطيع بن إياس. ويشمل كل من جاء بعدهم من الشعراء[١].

وأسلوب الشعر المحدث أو المولد يفارق أسلوب الشعر التقليدي في استحداث المعاني والألفاظ والأوزان، وإن ظل إطار القصيدة تقليدياً، فالتنويع حدث ضمن الوحدة.

ولاشك أن الشعر المحدث كان ثمرة تيارين تلاحقا في الثقافة العربية: التيار العربي المستمر، والثقافات الأجنبية الوافدة. ومن تلاقح هذين التيارين نشأت مدرسة المولدين وبلغت ذروتها لدى أبي تمام. ولكنها انتهت ـ في عصور الانحطاط ـ إلى التكلف الممجوج.

غير أن أسلوب المحدثين لم يكن واحداً، فلكل شاعر، ضمن تيار التجديد، أسلوبه الخاص به، ومميزاته الفنية. ويمكن القول إن أكبر تيارين في الشعر المحدث هما: الأسلوب اللين الذي يؤثر السهولة في اللفظ، والخفة في الوزن، ويمثّله أبو العتاهية. ويقابله مسلم بن الوليد الذي لايرضيه أسلوب أبي العتاهية، فيقول له: «والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك:

---

(١) طه ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٩٠.

الحَمْدَ والنِعْمَةُ لَكْ والمَلْكُ لا شريكَ لُكْ.

لَبيكَ إنّ المُلكَ لَكْ

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول:

مــوفٍ علــىٰ مُهَــجٍ فــي يــومِ ذي رَهــجِ
كــأنــهُ أجــلٌ يَسعْــى إلــى أمَــلِ[1]

وقد تتبع النقاد القدماء قضية القدم والحداثة، كالأصمعي (٢١٠هـ) الذي تعصب للقديم[2]، والجاحظ (٢٥٥هـ) الذي أنصف المحدثين[3]، والمبّرد (٢٨٥هـ) الذي أورد تشبيهات المحدثين[4]، وابن المعتز (٢٩٦هـ) الذي استشهد بأشعار المحدثين في كتابه (البديع)، والصّولي (٣٣٦هـ) الذي انتصر للشعر الحديث[5].

والواقع إنه يمكن تصنيف مواقف الرواة والنقاد القدماء تجاه قضية القدماء والمحدثين في ثلاثة مواقف:

١ـ موقف التعصب للقديم، وهو موقف الرواة اللغويين ممن غالوا في الانتصار للقديم، ويمثّل هذا الموقف: أبو عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) الذي قال عنه الأصمعي: «جلست إليه ثماني حجج فا سمعته يحتج ببيت إسلامي[6]». وقال أبو عمرو بن العلاء عن جرير والفرزدق: «لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته[7]» ومثله في إيثار القديم ومعاداة المحدث: ابن

(١) الأغاني ٤/ ٢٧.

(٢) فحولة الشعراء ١٣ـ٢٣.

(٣) البيان والتبيين ١/ ٥١.

(٤) الكامل ٢/ ١٩، ٤٧.

(٥) أخبار أبي تمام ٩، ١٤، ١٦، ٦٣، ١١٨.

(٦) العمدة ١/ ٥٧.

(٧) العمدة ١/ ٥٧.

الأعرابي (٢٣١هـ). ويروى عنه أن أحد تلاميذه، وكان معجباً بشعر أبي تمام، قرأ عليه أرجوزة أبي تمام، وسأله: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها. فلما قيل له إنها لأبي تمام، قال: خرّق، خرّق (أي مزقها)[1]. وكذلك كان الأصمعي (٢١٠هـ)، فقد أنشده إسحق الموصلي:

هَــلْ إلــىٰ نظــرةٍ إليــكِ سبيــلُ
فيبــلّ الصّــدىٰ ويشفــي الغليــلُ
إنَّ مــا قَــلّ منــكِ يكْثــرُ عنــدي
وكثيــرٌ ممــن نحــبُّ القليــلُ

فقال الأصمعي: هذا والله الديباج الخسرواني. لمن تنشدني؟ قال إسحق: إنهما لليلتهما. فقال: لاجرم، إن أثر التكلف فيهما ظاهر»[2].

وعلّل صاحب العمدة هذا الاتجاه بحاجة هؤلاء العلماء في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة[3].

وحظّر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) على الشعراء المحدثين أن يخالفوا الشعراء القدماء في بنية القصيدة فقال: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار»[4].

٢ـ موقف المتعصب للمحدث، وهو موقف غالبية الشعراء المولّدين

---

(١) أخبار أبي تمام ١٧٥.

(٢) الوساطة ٥٠.

(٣) العمدة ١/ ٥٧.

(٤) الشعر والشعراء ص ٧.

والمحدثين وبعض نقاد عصرهم أمثال ابن المعتز (٢٩٦هـ). وهو شاعر محدث، قبل أن يكون ناقداً ومؤلفاً، فقد وضع كتابه البلاغي (البديع) ليثبت فيه: «أن المحدثين لم يخرجوا عن مذاهب القدماء في أشعارهم، وأن فن البديع معروف في أساليب الشعراء العرب الأقدمين، وليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمّي بهذا الاسم»(١).

وميزة ابن المعتز أنه رغب في الحداثة، ولكن عن غير المؤثرات الأجنبية، وإنما التراثية، ومن هنا كان موقفه تركيبياً، حاول أن يوفق فيه بين الحداثة والتراث.

وموقف ابن المعتز النقدي من مسألة القدم والحداثة في الشعر يبدو أكثر وضوحاً في كتابه (طبقات الشعراء المحدثين)، إذ جاء تأليفه بمثابة المعادل النقدي لكتاب ابن سلام (طبقات فحول الشعراء) من الجاهليين والإسلاميين. وقد صرّح في مقدمته بأن قصده من تأليفه هذا الكتاب أن يريح القارىء «من أخبار المتقدمين وأشعارهم. فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملّوه. وقد قيل: لكل جديد لذة. والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»(٢)

ويخصّ المبّرد (٢٨٥هـ) أشعار المحدثين بكتاب كامل سماه (الروضة في أشعار المحدثين)(٣).

وعرض ابن طباطبا (٣٢٢هـ) لمسألة القدم والحداثة، وتوصّل إلى أن الشاعر المحدث في محنة، «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها،

---

(١) البديع ص١.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين ٨٦.

(٣) الأغاني ٨/ ٣٥٢. وفهرست ابن النديم ٩٤.

لم يتلق بالقبول. وكان كالمطروح المملول[1].

كما اتخذ الصّولي (٣٣٦هـ) موقف الدفاع عن المحدثين، ووقف إلى جانبهم، بعد أن تبين مذهبين متباينين: أولهما مذهب عمود الشعر الذي يمثله البحتري، ومذهب البديع الذي يمثله أبو تمام. وكان الصراع النقدي حول هذين المذهبين هو أحد المحاور التي وجهت حركة النقد العربي في القرن الرابع الهجري. وكان من ثمرة هذا الصراع كتب ورسائل عديدة، منها كتاب (أخبار أبي تمام) للصولي الذي أجمل فيه الآراء النقدية المختلفة حول أبي تمام ومذهب الشعري، ورأى أن عداء طبقة المحدثين مرتبط بجهل أشعارهم، دون أن يعني ذلك فساد مذاهبهم. ولكن الناس أعداء ما جهلوا. فلو تهيأ للشعر المحدث من يتفهمه، ويوجّه حركته من النقاد، كما تهيأ للشعر القديم، لاختلفت النظرة إليه وإلى شعرائه. وقد نوّه الصّولي بقيمه أشعار المحدثين، وأكّد أهمية التجديد في معانيها، ومدى مشاكلتها للعصر الذي تمثله.

٣ـ موقف التوسط بين القديم والمحدث. وهو موقف معتدل جاء مؤخراً، وتوخّى الموضوعية والعدل، ويمثله القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) الذي يقول: «إن الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء. ثم تكون الدربة مادة له. وقوة لكل واحد من أسبابه. فمتى اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبِّرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد»[2]

و«القاضي» الجرجانيّ يقدّر أزمة الشاعر المحدث، دون أن يحمل على الشعر القديم، فالشعر المحدث أقرب إلى طباع العصر، «والنفس تألف ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها[3]» والشاعر المحدث مظلوم، إذ ضاق

---

(١) عيار الشعر ص٩.

(٢) الوساطة ١٥.

(٣) الوساطة ٢٩.

عليه مجال اللفظ، «بقدر ما أسقطته الحضارة من ألفاظ». كما ضاق عليه مجال المعاني بعد أن سبقه المتقدمون إليها، فإن هو حاول التجديد عن طريق البديع والاستعارة اتهم بالتكلف، وإن استسلم إلى عفو الخاطر، قيل: إن شعره فارغ غسيل، و«لو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار»[١].

وكي لايساء فهم موقف الجرجاني، فإنه يبادر إلى إزالة الشبهة بقوله: «وليس يجب إذا رأيتني محدثاً، أو أذكر محاسن حضري، أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم عليّ حكم المنصف المتثبت[٢]».

وهذا حق، فليس بإمكان أحد أن يتهم «القاضي» الجرجاني في حرصه على العدالة.

ثم انتهت الخصومة بين القدماء والمحدثين لدى الآمدي (٣٧١هـ) إلى تأليف كتابه (الموازنة) الذي يعتبر تتويجاً للحركة النقدية التي نشأت حول مذهبي أبي تمام والبحتري في النصف الأول من القرن الرابع الهجري. وكانت هذه الحركة قد بلغت أوجها في هذه الفترة، كما كان الآمدي خير من تصدى لها، وألف فيها. فالقرن الثالث الذي دفع إلى البروز بشاعرين فحلين يمثلان المذهبين الشعريين المتباينين: البحتري الذي يمثل مذهب الطبع والقديم، وأبي تمام الذي يمثل مذهب البديع والمحدث، قد دفع بقضية القدماء والمحدثين إلى طور جديد يتمثل في مذهبي الطبع والصنعة، ودفع ناقداً كالآمدي ليتوّج بجهوده هذه الحركة النقدية التي نشأت حول مذهبيهما.

وقد استهل الآمدي كتابه (الموازنة) ببيان نقدي قال فيه: إن في الشعر مذهبين متقابلين يختلفان من حيث صناعته: المذهب الأول هو مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون في صنع الشعر، بل يرسلون أنفسهم على سجيتها،

---

(١) الوساطة ٥٢.

(٢) الوساطة ١٥.

ويمثلهم البحتري. وأما المذهب الثاني فمذهب البديع والصنعة، حيث يبعدون في معانيهم، ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح، ويمثلهم أبو تمام. وتبعاً لهذين المذهبين فقد انقسم الأدباء إلى قسمين: فأما الكتاب والأعراب والمطبوعون وأهل البلاغة العربية فيؤثرون مذهب الطبع. وأما أصحاب الفلسفة والمعاني العويصة وأصحاب الصنعة، فيؤثرون البديع. ويحتدم الجدل بين الفريقين، كل يناصر مذهبه. وأريق مداد كثير في هذه الخصومات، وقد عرض الآمدي في كتابه (الموازنة) لجدال الطرفين النظري، ووازن بين فن ممثليهما: البحتري، وأبي تمام، في المعاني، والألفاظ، والتشبيهات.

وتتمثل حجج أنصار أبي تمام في:

١ـ إنه أستاذ البحتري. والأستاذ يفوق تلميذه.

٢ـ اعترف البحتري بأن جيد أبي تمام خير من جيده. وأنَّ رديء البحتري خير من رديء أبي تمام.

٣ـ أن أبا تمام انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أولاً وإماماً وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام. وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره. وهذه فضيلة عري عن مثلها البحتري.

٤ـ إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النقاد في علم الشعر.

٥ـ إن الاحتجاج بدعبل غير مقبول، لأن دعبلاً كان يحسد أبا تمام، كما كان ابن الأعرابي شديد التعصّب عليه، لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه مالا يفهمه ولا يعلمه.

٦ـ يقرّ الجميع لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري. والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم.

كما تتمثل حجج أنصار البحتري في:

١ـ نفي تلمذة البحتري لأبي تمام.

٢ـ إنَّ مقولة البحتري «جيده خير من جيدي»، هي لصالح البحتري، «لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعر البحتري شديد الاستواء، والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر».

٣ـ ليس أبو تمام بمخترع هذا المذهب ولا هو بأول فيه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف، كما أن مسلماً لم يكن بمبتدع لهذا المذهب، ولكنه رأى أنواع البديع منثورة في أشعار المتقدمين. فقصدها، وأكثر منها في شعره. ولم يسلم مع ذلك من الطعن، حتى قيل «إنه أول من أفسد الشعر». ولكن البحتري لم يفارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده في شعره من أنواع البديع.

٤ـ ابن الأعرابي، والشيباني، وقبلهما دعبل بن علي الخزاعي كانوا علماء بالشعر وبكلام العرب. وقد عرفتم مذاهبهم في أبي تمام، وإرذالهم لشعره، وطعن دعبل عليه، وقوله: «ثلث شعره محال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح». وقوله أيضاً: «ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالشعر». ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء. وقال ابن الأعرابي في شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».

٥ـ كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعي عالماً شاعراً، وكان الكسائي كذلك، وكان خلف الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، ذلك أن التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كان الأمر كذلك لكان العلماء أشعر الشعراء.

واشترك ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) مع غيره من النقاد في الإلماع إلى قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين. ولم تستغرق مناقشته لها في كتابه (سر الفصاحة) كثيراً، لأن النقاد كانوا قد فرغوا من مناقشتها، وانتهوا إلى أنه لافضل لقديم على محدث، ولا مزية لمحدث على قديم. وقد حسم ابن سنان النقاش قائلاً: «ومن المحدثين من هو أشعر من جماعة المتقدمين، وفي المتقدمين من

هو أشعر من جماعة المحدثين»[1].

وعلى الرغم من محاولة ابن سنان التوسط في قضية الصراع بين القدامى والمحدثين فإنه لم يستطع أن يتبرأ من التعصّب للمحدثين، وبالأخص للبحتري الذي لايفضله ابن سنان على أبي تمام فحسب، بل وعلى القدامى والمحدثين، فيقول: «إنني لم أعرف شاعراً قديماً ولا حديثاً، أحسن سبكاً من أبي عبادة. ولا أحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني»[2].

وكان عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) من أنصار البحتري وهو يعلل ذلك بأن البحتري يقدم المعاني الدقيقة مسهّلة مقرّبة إلى الفهم، ويخرج المعاني البعيدة الغريبة، مخرج المألوف القريب، وهو لايكلف العقل التفكير لاستخراج المعاني، وهذه صفات عري عن مثلها أبو تمام. ولذلك فقد أعرض عبد القاهر عن مذهبه، لأنه يشتطّ عن تقصي الفكرة فيخرج قارئه أو مستمعه إلى مزيد من الفكر ليتمكن من متابعته، للإحاطة بالفكرة. ولذلك توارث النقاد ذم هذا النوع من الشعر، وتبعهم الجرجاني فقال: «وإنما ذم هذا الجنس (يقصد الشعر ذا المعاني الدقيقة العميقة) لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملّس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة، ناقص الحسن»[3].

والواقع إن الآراء قد انقسمت إلى فريقين: قدماء، ومحدثين أما القدماء فآثروا الطريقة العربية في الشعر، والتي تقوم على الطبع والبديهية والارتجال وتريك العواطف، ولاتصر على التصنع إلا ما جاء عفواً، ولاتطيق الجهد والتكلف. وتحرص على اتباع منهج القصيدة التقليدية الذي يبدأ بالوقوف على الأطلال، ثم ينتقل إلى ذكر الأحبة، ووصف الرحيل، والراحلة، والصحراء، وما

---

(١) سر الفصاحة ٣٢٩.

(٢) نفسه ٧٧.

(٣) أسرار البلاغة ١٣٠.

يعرض للشاعر فيها من مشاق، قبل أن ينتهي إلى غرض القصيدة من مدح أو فخر أو هجاء.

ولكن العصر العباسي الذي جاء بثقافاته المتنوعة، وعلاقاته الحضارية المتشابكة لم يصبر على هذه التقليدية، فنبذ شعراؤه المنهج التقليدي، وهجموا على موضوعاتهم دون مقدمات. وتغيرت الموضوعات الشعرية. واستجدت موضوعات جديدة، فاقتضت أساليب جديدة في التعبير، واستبدل أبو نواس المقدمة الطلية بالمقدمة الخمرية، وتعمق أبو تمام الأفكار فولّد بعضها من بعض، وأكثر الشعراء المحدثون من البديع وأنواعه، ولم يقف تجديد المحدثين عند تجديد المطالع، بل تعداه إلى التجديد في الصياغة الشعرية، وفي استخدام الأوزان القصيرة والمجزوءة، واهتدى بشار مثلاً إلى أوزان جديدة نظم بها تظرفاً، واستعمل أبو العتاهية أوزاناً غير التي نظم بها القدماء، وقولته «أنا أكبر من العروض» مشهورة.

وانقسم الناس إلى فريقين تعصّب كل منهما لمذهب، وكان اسحاق بن إبراهيم الموصلي مثلاً يفضل مروان على بشار، لأن مذهبه يشبه مذاهب العرب، ولم يكن أبو نواس ـ عنده ـ شيئاً. وكان يقول عنه إنه كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء، وكان ينعى على أبي العتاهية «تحرفه» وعلى أبي تمام اتكاءه على نفسه ومفارقته مذهب الأوائل. وبلغت معاداة الشعر المحدث أوجها لدى اللغويين والرواة والنحويين الذين كانوا مشغولين بجمع الشعر وتدوينه، فأثر ذلك على أذواقهم، واقتنعوا بأنه النموذج الذي ينبغي أن يحتذى. وكان على رأسهم أبو عمرو بن العلاء الذي كان مغالياً في التعصب للجاهليين، لا لسبب إلا لأن شعرهم متقدم زمنياً. فأقام بذلك الموازنة بين العصرين لا بين الشعرين. وكان لايعجبه شعر الفحول حتى إنه قال: «لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدّمت عليه أحداً». وقال في الشعر المحدث: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته». وكان ابن الأعرابي يقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل أبي نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به. وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً». وقد أنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت، فقال له الرجل: «أما هذا من أحسن

الشعر؟» قال: بلى، ولكن القديم أَحَبُّ إليّ.

وهذا يعني أن الشعر العربي عرف نوعين من الأساليب الشعرية: أسلوب القدماء الذي يمثله مدرسة الطبع، وهو لايجري وراء الصور والتشبيهات إلا ما جاء عفو الخاطر، وأسلوب المحدثين الذي تمثله مدرسة البديع التي تعني بالإكثار من المحسنات والتشبيهات والصور البديعية.

والواقع أن مدرسة البديع لم تولد في العصر العباسي، بل كانت بذورها في الشعر الجاهلي لدى زهير بن أبي الذي كان يُعنى بتنقيح الشعر وتجويده في (حولياته)، وكذلك كان أستاذه أوس بن حجر، وتلميذاه كعب والحطيئة. وهذه هي (مدرسة الصنعة) في الشعر الجاهلي، وقد استمرت من بعد، حتى بلغت ذروتها في التصنع والتصنيع، حيث أكثر الشعراء المحدثون من الألوان البديعية والبيانية، واستقلوا بهذا المذهب، فعرفوا به.

وقد أشار النقاد القدماء إلى قسمة الشعر إلى مطبوع، ومتكلف (عند ابن قتيبة)، وإلى مطبوع ومصنوع (عند المرزوقي) . والمطبوع هو ما كان وليد جيشان في النفس، وحركة في القريحة، بصورة تعبير خلي الطبع، مهذب بالرواية، مدرب بالدراسة، والمصنوع هو ما كان وليد جيشان في النفس، وحركة في القريحة، بصورة تعبير نحّى الطبع المهذب بالرواية والدراية عن العمل، وحل محله الفكر!

ويعتبر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) من أوائل النقاد القدامى الذين خاضوا معركة القدماء والمحدثين، وحاول الخروج من موقف التعصب القديم أوضده، ورفض الاعتماد على الزمن كمقياس نقدي للمفاضلة بين الشعراء، فقال: «ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل للفريقين، وأعطيت كلاً حظه»[1].

وقد تجاوز ابن قتيبة الشعراء الذين يحتج بشعرهم إلى الشعراء المحدثين

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٦٢.

فذكر مجموعة من أشعارهم، وأعلن مبدأ المساواة في نظر النقد بين القديم والمحدث، لأن القِدم والحداثة عنده أمران نسبيان، ولا صلة لهما بالقيمة الفنية للأثر المدروس، يقول: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه موضع متخيره. ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، ورأى قائله. ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده. وجعل كل قديم منهم حديثاً في عصره. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين... ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»[1].

وتناول ابن قتيبة (الطبع) و(التكلف) بالتفسير والتمثيل. رغم أن عدم تحديد (المصطلح النقدي) عنده جعله يستعمل هاتين اللفظتين بمدلولات مختلفة، فالتكلُّف حين يكون وصفاً للشاعر مختلف عن التكلف حين يكون وصفاً للشعر، يقول: «فالمتكلِّف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة»[2]. ولانظن أن ابن قتيبة يسترذل شعر زهير والحطيئة، ويراهما دون من يسميهم (الشعراء المطبوعين) الذين يقول عنهم: «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[3]. وهذا يعني أن الطبع يشمل القول على البداهة كما يشمل الصنعة الخفية التي لاتظهر على وجه الأثر الفني.

---

(١) نفسه ٢ ـ ٥ ط ليدن.

(٢) نفسه ٢٢.

(٣) نفسه ٣٤.

الخطابة

(الخطاب): هو الكلام بين متكلم وسامع[1]. وقد كثرت الخطابة في العصر الجاهلي لتعدد بواعثها. فقد كان يلجأ إليها للدفاع عن النفس والقبيلة في مواقف المنافرة والمفاخرة، وإصلاح ذات البين، والحض على القتال، وفي السفارات بين القبائل والملوك وعمالهم، وفي المواسم والأسواق. ولذلك كثر الخطباء، وكان لهم شأن كبير، يقول الجاحظ: «والخطباء كثيرون في الجاهلية. والشعراء أكثر منهم، ومن يجمع الشعر والخطابة قليل»[2]. ولقد «كان الشاعر في الجاهلية يقدَّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم، ويهول على عدوهم ومَنْ غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، فيهابهم شاعر غيرهم، ويراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذ الشعراء الشعر مكسبة، ورحلوا به إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»[3].

بيد أنه لم يبلغنا من خطب الجاهليين إلا القليل، منثوراً في الكتب التاريخية، وأكثر ما يروى من الخطب الجاهلية لا يطمئن إليه تاريخياً، لبعد المسافة الزمنية بين روايته وكتابته.

ومن أشهر خطباء الجاهلية: قِسّ بن ساعدة الإياديّ، وعمرو بن معدِ يكرب الزبيدي، وعمرو بن كُلثوم التغلبي. ولم تشتهر قبيلة بالخطابة اشتهار تميم، ومن خطبائها المفوهين: أكثم بن صيفي، وعمرو بن الأهتم المنقري.

وكان لعرب الجاهلية سنن خاصة في خطابتهم، منها أنهم كانوا يخطبون على رواحلهم في المواسم العظام والمجامع الكبار. وكان من عاداتهم أنهم

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (خطب)،

(٢) الجاحظ ـ البيان والتبين ١/ ٤٥.

(٣) نفسه ١/ ٢٤١.

يقفون على نشز من الأرض، وأن يشيروا أثناء خطبهم بالقنا والعصي والقضبان والقسي. وكانوا يمدحون في الخطيب جهارة الصوت وفخامته، وشدة العارضة، وظهور الحجة، وثبات الجنان، ويذمون البهر[1]، والرعدة، والحصر[2].

وقد امتازت الخطب الجاهلية بقصر العبارة، وكثرة الحكم والأمثال واللجوء إلى السجع القصير الفواصل. وكان الجاهليون يدمجون كثيراً من الصور في ذلك السجع، بكثير من التجويد والتحبير مما يجعل له أثراً فعالاً في الأسماع.

ويلحق بالخطبة(الوصية)، وهي نصيحة يلقيها صاحب الشأن في وقت معيّن، ويقصد بها الترغيب فيما ينفع وعما يضر، كالتي يعطيها الأب لأولاده في ساعة احتضاره، ورأس القبيلة لأفراد قبيلته في الأمور الهامة.

ويلحق أيضاً بالخطبة (سجع المتكهنين) الذين كانوا يدّعون الإطلاع على الغيب، وأن لكل منهم رئياً من الجن يسرق له السمع فيعرف عن طريقه ما سيكون وما سيحدث للناس في المستقبل. وقد اشتهر من المتكهنين: سطيح الذئبي، وشق بن مصعب الأنماري، وعزي سلمة. أما أقوالهم فهي أسجاع يعتمدون فيها على الإغراب واللغز والإبهام، وعلى القسم بالأرض والسماء.

وفي العصر الإسلامي ازدهرت الخطابة لحاجة الدين الجديد إليها في سبيل الدعوة، ثم لتحميس الجند. ثم حدثت حاجة الخلفاء والأمراء والولاة إليها لإعلان سياسة الدولة وتبليغ أوامرها. وقد اشتهر من خطباء هذا العصر: رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه.

وفي العصر الأموي كانت الخطابة استمراراً للخطابة في العصر الإسلامي. ولكن زادت فيها أمور، من ذلك أن الخطبة طالت، لكثرة أوامر الدولة، واتساع رقعة الخلافة، وتطور الحياة الإدارية والسياسية. وقد عرف العصر الأموي ثورات وحروباً، فاحتاج الولاة والقواد إلى تصريف القول بالإقناع والوعيد عند

---

(١) البهر: تتابع النفس وانقطاعه من الإعياء.

(٢) الحصر: العي في المنطق.

مخاطبة الجموع، فاقتضى ذلك أن تكون الخطبة أطول مما كانت في الجاهلية أو صدر الإسلام. وفي العصر الأموي تطورت البيئة، ونشأت طبقات جديدة في المجتمع كطبقة المولّدين[1]. ولم يكن من المنتظر أن يفهم المولّدون الإيجاز العربي لمحاً، كما كان يفهمه العرب الأقحاح. فاحتاج الخطيب من أجل ذلك إلى أن يردد المعنى الواحد في تراكيب متشابهة متقاربة، فزاد ذلك أيضاً في طول الخطبة

وقد كانت أغراض الخطابة تختلف باختلاف دواعيها، فمنها: الخطابة الدينية التي تدعو إلى الدين وحجاج المعادين. ومنها الخطابة الحزبية وفيها الجدل والدفاع عن الرأي والمبدأ، ومنها الخطابة السياسية والحربية، وفيهما شرح الخطط السياسية، والحض على النضال، والوعيد والإنذار، إلى غير ذلك من الأغراض.

أما قيمتها الفنية فقد كثر فيها الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، واتبعت أساليب التهديد والوعيد والإنذار والتوبيخ. وقد جارت التطور: فأخذت تهتم بالصوت الموسيقي، وتحسين الألفاظ، والسجع، والتأثير النفسي.

وقد اشتهر من خطباء العصر الأموي: زياد بن أبيه، والحجاج بن يوسف الثقفي في الحزب الأموي، والمختار الثقفي في الحزب الشيعي، وقطري بن الفجاءة في حزب الخوارج، والحسن البصري في الخطابة الدينية، وواصل بن عطاء في العراق، والأوزاعي في الشام.

وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) قد فرق بين الشعر والنثر، وقال: إن الجمع بين الشعر والخطابة قليل[2] مما يعني استقلال شخصية كل من الشاعر والخطيب. كما كان البحتري (٢٨٤هـ) يردد بيته المشهور:

والشعرُ لَمْحٌ تكفي إشارتُهُ
وليس بالهذرِ طُوّلتْ خطَبُهْ

---

(١) المولّد: هو الذي يولد من أبوين أحدهما عربي والآخر غير عربي.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٤٥.

وجاء قدامة (٣٣٧هـ) فقال: «وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلاً، أو احتجاجاً، أو حديثاً. ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه، فالخطب تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نائرة الحرب.. إلخ. والبلاغة في الجميع واحدة، والعيّ قريب من قريب»[١].

ثم يعدّد قدامة أوصاف الخطابة، فيقول: «أن تفتح الخطبة بالتحميد والتمجيد، وتوشح بالقرآن وبالسائر من الأمثال، فإن ذلك مما يزيد الخطب عند مستمعيها، وتعظم به الفائدة فيها، ولذلك كانوا يسمّون كل خطبة لا يذكر الله في أولها (البتراء)، وكل خطبة لا توشح بالقرآن والأمثال «الشوهاء»[٢].

وكان الفارابي (٣٣٩هـ) قد فرق أيضاً بين الشعر والنثر، وبين الشعر والخطابة، فالأقاويل الشعرية عنده تتميز بالتخييل، والأقاويل الخطبية «من شأنها أن يلتمس بها إقناع الإنسان في أي رأي كان، وأن يميل ذهنه إلى أن يسكن إلى كل ما يقال له.. فالتخييل في الشعر كالإقناع. في الخطابة»[٣].

ويؤكد الفارابي مع ذلك أن كثيراً من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين معاً: الإقناع والمحاكاة، وأن كثير من الشعراء يجمعهما في شعره[٤]، وبالتالي فكثير ممن يسمون شعراء ليسوا كذلك، وكثيراً ممن يسمون خطباء ليسوا كذلك أيضاً.

وأول صفات الخطيب المثالي عند العرب: أن يكون رابط الجأش، ساكن النفس[٥]. وذلك لكي يتهيأ له أن يلقي على الناس خطبته بالنظام الذي وضعه لعرض أفكاره.

---

(١) نقد النثر ٩٣.

(٢) نفسه ٩٥.

(٣) الفارابي ـ إحصاء العلوم ٨٢ـ٨٣.

(٤) جوامع الشعر ١٧٣.

(٥) الصناعتين ٢٠.

وعلامة سكون نفس الخطيب ورباطة جأشه هدوؤه في كلامه، وتمهله في منطقه[1]. وألا يتأثر إذا تعلقت عيون الناس به، بل يمضي على رسله، ويعرض ما يريد عرضه في هدوء وعدم مبالاة.

وثاني صفات الخطيب: الذكاء الذي يدرك به مواطن القول، وموقعه من نفوس سامعيه، فإذا رأى من القوم إقبالاً عليه زادهم، وإذا رأى تثاقلاً خفف عنهم[2].

وثالث صفاته: مقدرته على التصرف إذا جدّ من الأمور مالم يكن في حسبان الخطيب، فإذا لم يكن رابط الجأش ولا ذكياً، اضطرب أمره وأصابه الحصر والإرتاج.

ورابع صفاته: الرفق في عرض أفكاره، حتى يستطيع أن يخلص إلى حبات القلوب[3].

وخامس صفاته: أن يسلم لسانه من آفات النطق كاللثغة، والفأفأة، والتمتمة، واللجلجة. وقد يضطر بعض مَنْ عندهم عيوب لسانية إلى التغلب على عيبهم، فقد قيل إن واصل بن عطاء كان يتجنب استعمال الرّاء في كلامه وخطبه[4]. وقد تناول النقاد لسان الخطيب بعنايتهم، لأن اللسان أداة الخطابة، وفي ذلك يقول قدامة: «وأن يكون لسانه سالماً من العيوب التي تشين الألفاظ، فلايكون ألثغ، ولا فأفاء ولا ذراتة، ولا تمتاماً، ولا ذا حبسة، ولا ذا لفف، فإن ذلك أجمع مما يذهب ببهاء الكلام ويهجّن البلاغة[5].

---

(١) الصناعتين ٢١.

(٢) نقد النثر ٩٦.

(٣) البيان والتبيين ١١٢

(٤) نقد النثر ١١٢.

(٥) نفسه١١١، والألثغ: الذي لا يستطيع نطق الراء، والفأفأه: الذي يكثر من ترديد الفاء. والرتة: الذي يقلب اللام ياء. والتمتام: من يرددالتاء في كلامه، والحبسة: تعذر الكلام عند إرادته. واللفف: الثقل والبطء في اللسان.

وسادس صفاته: حسن الزي والهيئة، وكرم الشمائل، قال سهل بن هارون: لو أن رجلين خطبا أو تحدثا.. وكان أحدهما جميلاً، جليلاً، بهياً، ذا لباس، نبيل... وكان الآخر قليلاً، قميئاً، وبادي الهيئة، دميماً.. ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة لقضت عامتهم للقبيح على النبيل... لأن الشيء من غير معدنه أغرب[1].

وسابع صفاته: امتلاك الخطيب زمام القول، فيكون قادراً على أن يطيل إذا شاء. ويوجز إن أراد[2]، يفهم كل قوم بمقدار طاقتهم، ويحدثهم على أقدار منازلهم،[3]، فيكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت[4].

وقد جمع قدامة هذه الصفات في قوله: «أن يكون الخطيب عارفاً بمواقع القول، وأوقاته، واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، وألا يستعمل الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، وألا يستعمل ألفاظ الخاصة في مخاطبة العامة، ولا كلام الملوك مع السوقة، بل يعطي كل قوم القول بمقدارهم، ويزنهم بوزنهم، فقد قيل: إن لكل مقام مقالاً. وإذا رأى من القوم إقبالاً عليه وإنصاتاً لقوله فأحبوا أن يزيدهم زادهم على مقدار احتمالهم ونشاطهم. وإذا تبين منهم إعراضاً عنه وتثاقلاً عن استماع قوله خفف عنهم. ومن أوصاف البلاغة أيضاً السجع في موضعه، وعند سماحة القريحة به، أو يكون في بعض الكلام لا في جميعه، فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر.. وليس ينبغي للخطيب أن يحصر عند رمي الناس بأبصارهم إليه، فقد روي أن عثمان لما بويع صعد المنبر، فحصر، وارتج عليه، فقال: «أيها الناس إنكم إلى إمام عادل أحوج

---

(١) البيان والتبيين ٧٥ـ٧٦.

(٢) نقد النثر ٩٦.

(٣) البيان والتبيين ١/ ٧٩.

(٤) نفسه ١٠٥.

منكم إلى إمام قائل، وإن أبا بكر وعمر كانا يعدان لهذا المقام مقالاً. وستأتيكم الخطبة على وجهها إن شاء الله». وينبغي أن يتقي الخطيب خيانة البديهة في أوقات الارتجال وأن يقل التنحنح، والسعال، والعبث باللحية، فإنها عندهم من دلائل العيّ»[1].

والخطبة المثلى عندهم هي التي عني فيها الخطيب بمطلع خطبته، لما للمطلع من أثر كبير في نفوس السامعين. وعني فيها بالانتقال من فكرة إلى فكرة حتى ترتبط أجزاء الخطبة بعضها ببعض، وعني فيها بخاتمة الخطبة. فإن للأثر الأخير قيمته من ناحية بقائه أمداً طويلاً في نفس سامعه، وعني فيها بألا يكرر أفكاراً سبق أن عرضها، فإن النفس تكره المكرور وتملّه[2].

---

(١) نقد النثر ٩٥ ـ ٩٦.

(٢) البيان والتبيين ٩٠.

الـخَطَـل

(الخطل) لغةً: الطول، والاضطراب[١] واصطلاحاً: هو الزائد من الكلام عن المقدار[٢]. وهو معيب مذموم، لأنه مجاوزة للمقدار، «وإنما وقع النهي عن كل شيء جاوز المقدار»[٣].

ومصطلح (الخطل) قديم جداً، ورد في شعر زهير بن أبي سُلمى، فعابه، في قوله:

وذي خَطَـــــلٍ يَحْسَـــــبُ أنّـــــهُ
مُصيـبٌ فمـا يُلْمِـمْ بِـهِ فهـوَ قـائلُـه

عَبَـأْتُ لَـهُ حِلْمـاً، وأَكـرمـتُ غيـرَهُ
وأعْـرضـتُ عنـهُ، وهـو بـادٍ مقـاتِلُـه[٤]

---

(١) لسان العرب ـ مادة (خطل).

(٢) الجاحظ ـ البيان والتبيين ١/٢٠٢.

(٣) نفسه ١/٢٠٢.

(٤) نفسه ١/١١٠.

الخمريات

القول في الخمر غرض من أغراض القصيدة الجاهلية اتّسع عند الأعشى دون أن يصبح فناً مسقلاً. يقول الأعشى في معلّقته، يصف مجالس الخمر التي كان يعتادها:

قــالــتْ هُــرَيْــرَةُ لمّــا جِئْــتُ زائَــرهــا
وَيْلــي عليْــكَ وَوَيْلــي منــكَ يــارجــلُ

وقَــدْ أقــودُ الصِبــا يــومــاً فيتبعنــي
وقــد يصــاحبنــي ذو الشّــرّة الغَــزِلُ

فــي فِتيــةٍ كسيــوفِ الهنــدِ قَــدْ عِلمــوا
أنْ ليــس يــدفــعُ عــنْ ذي الحِيلــةِ الحِيَــلُ

نــازعتُهُــمْ قُضُــبَ الــرَيْحــانِ متكئــاً
وقَهْــــوةً مــــزّةً راووقهــــا خَضِــــلُ

ثم جاء الإسلام فغابت الخمر أو كادت. ومع أن نفراً من الشعراء المسلمين. قد شربوا الخمر، فإنهم لم يقولوا فيها الشعر إلا نادراً، بسبب تحريمها، فمن ذلك أبو مِحْجن الثقفي (٢٨هـ) الذي أقام عمر بن الخطاب عليه الحدّ مراراً لشربه الخمرة. وله أبيات مشهورة في الخمرة يقول فيها:

إذا مِــتُّ فــادفنّــي إلــى جَنْــبِ كَــرْمَــةٍ
تــروّي عظــامــي بَعْــدَ مــوتــي عــروقُهــا

ولاتــــدفننــــي بــــالفــــلاةِ فــــإنّنــــي
أخــافُ إذا مــا مِــتُّ أن لا أذوقُهــا

ولم يكن القول في الخمر متسعاً في العصر الأموي، بالمقارنة مع ما كان عليه في الجاهلية من قبل، وفي العصر العباسي من بعد. وقد وجد نعت الخمر لدى نفر قليل من الشعراء أشهرهم الأخطل التغلبي (٩٥هـ) الذي أطال في وصف الخمر، إلا أنه ظل عنده غرضاً من أغراض القصيدة، ولم يصبح فناً

مستقلاً بنفسه. يقول في ذلك:

فَقلـــتُ: اصبحـــونـــي لا أبـــا لأبيكـــمُ
ومـــا وضعـــوا الأثقـــالَ إلا ليفعلـــوا

أنـــاخـــوا فجـــرّوا شَـــاصيـــاتٍ كـــأنّهـــا
رجـــالٌ مِـــنَ السّـــودانِ لـــم يتســـربلـــوا

فصبّـــوا عُقـــاراً فـــي الإنـــاء كـــأنهـــا
إذا لمحـــوهـــا جـــذوةٌ تتـــأكـــلُ

تَـــدِبُّ دبيبـــاً فـــي العِظـــامِ كـــأنّـــهُ
دبيـــبُ نِمـــالٍ فـــي نقـــا يَتهيّـــلُ

وعندما جاء العصر العباسي باتت معاقرة الخمرة من أبرز مظاهر الحياة المترفة اللاهية، فانبثّت حاناتها في سواد بغداد وأرباضها، وعلى طريق القوافل، بعيداً عن عيون الشرطة والرقباء، يقوم عليها نساء وشبان من النصارى أو اليهود أو المجوس. وكانت تلك الحانات ملتقى للمتبطلين، يقيمون فيها أياماً في لهو وشراب. كما كانت الديارات تكرم ضيوفها بتقديم الطعام والشراب. وفي مثل هذا الجو نشأ شعراء الخمرة في العصر العباسي، فجاهروا بحبّ الخمرة. وكان زعيمهم في ذلك ـ بلا منازع ـ أبو نواس (١٩٨هـ) الذي جعل الخمرة معبوداً وجعل للخمرة باباً مستقلاً في الشعر العربي، فوصف ألوانها، وطعمها، وروائحتها، وعشاقها، وتأثيرها في النفوس والأجساد، في تعابير سهلة، وموسيقى مطربة، وأوزان رشيقة. يقول أبو نواس في وصف الخمرة:

دَعْ عَنْـــكَ لـــومـــي فـــإنَّ اللـــومَ إغـــراءُ
وداونـــي بـــالتـــي كـــانـــتْ هـــي الـــدَّاءُ

صَفْـــراءُ لاتنـــزِلُ الأحـــزانُ ســـاحتَهـــا
لَـــوْ مَسّهـــا حَجَـــرٌ مَسّتـــهُ سَـــرّاءُ

مِـــنْ كَـــفِ ذاتِ حـــرٍ فـــي زيِّ ذي ذَكَـــرٍ
لهـــا محبـــانِ لـــوطـــيٌ وزنّـــاءُ

قَـــامـــتْ بـــإبـــريقهـــا، والليـــلُ معتكـــرُ
فـــلاحَ مـــن وجههـــا فـــي البيـــت لألأءُ

فأَرسلتْ مِنْ فمِ الإبريقِ صافيةً
كأنما أخذها بالعين إغفاءُ
فَلوْ مزجتَ بها نوراً لمازَجَها
حتىٰ تولّدَ أنوارٌ وأضواءُ
لِتلكَ أبكي، ولا أبكي لمنزلةٍ
كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ[1]

---

(١) ديوانه ص٦ تحقيق أحمد الغزالي. دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٨٢.

الخيال= التخييل

(الخيال) لغةً: الطيف، (وخال): ظن. و(خيّل): أوهم[1]. والتخيل والتخييل يدلان على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها. وقد ورد مصطلح (الخيال) لدى الجاحظ (٢٥٥هـ)[2]، وابن قتيبة (٢٧٦هـ)[3]، وابن المعتزّ (٢٩٦هـ)[4].

والتعبير غير المباشر يقوم على التخييل، وهو من خصائص الأساليب الشعرية. والتخييل، بما يحمل من إثارة وجدانية، يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية. وقد التفت الفلاسفة والنقاد إلى تعريفه، وتقييمه، والتمثيل له:

١ـ التخييل عند الفلاسفة:

لعل الكنديّ (٢٥٢هـ) هو أول من حدد الدلالة الاصطلاحية للتخييل، إذ جعله مرادفاً للتوهم[5]. ثم نجد الفارابيّ (٣٣٩هـ) يستخدم هذا المصطلح. وقد أخذه ممن سبقوه من نقلة كتاب (الشعر) لأرسطو، أو مختصريه، فقد استخدمه متّى ابن يونس (٣٢٨هـ) في ترجمته لكتاب أرسطو، ولكن مصحّفاً (التجميل أو التبجيل) وبذلك فإن الفارابي لم يعرف (التخييل)، وإنما أشار إلى أثره النفسي. وأثره النفسي، عنده، يشبه أثر المحاكاة في الفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو، أي الفعل الذي يثير الرحمة أو الخوف فيؤدي إلى تطهير الانفعالات.

(١) لسان العرب ـ مادة (خيل).
(٢) الحيوان ٦/ ٢٥٠.
(٣) تأويل مشكل القرآن ٨٧.
(٤) فصول التماثيل.
(٥) رسائل الكندي ١/ ١٦٧.

وهذا يعني أن الفارابي يفهم التخييل على أنه الإيحاء، أو خلق حالة نفسية في ذات المتلقي، هي قبول أو نفور، يقول: «والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل أو أخسّ، وذلك إما إجمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً أو غير ذلك[١].

والفارابي يجعل التخييل غاية المحاكاة، ويراه على نوعين: تخييل للأمر بنفسه، وتخييله في شيء آخر. وهو يصدر في هذا عن قسمته المحاكاة قسمين: محاكاة مباشرة، ومحاكاة غير مباشرة. والأولى تشبه صناعة تمثال لزيد، والثانية تشبه النظر إلى هذا التمثال في مرآة. فالمحاكاة عنده نوع من التصوير. أما التخييل فإيحاء بواسطة التصوير.

وقد حاول الفارابي أن ينظر إلى الشعر من حيث فاعليته وتأثيره في المتلقي على أنه عملية (تخيّل)، وأن يوضح النشاط الذي تقوم به ملكة التخييل في خلق الشعر وتكوينه. وبعبارة أخرى أراد أن يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، وأن يجعل نظرية الشعر قسماً من أقسام التفكير الفلسفي العام، ومن أجل ذلك قيّم نظرية (المحاكاة) الأرسطية على أساس (سيكولوجي) واضح، وتحدث عن (التخييل) باعتباره أساس الشعر وجوهره، وكشف عن ثراء مدلوله[٢].

ثم جاء ابن سينا (٤٢٨هـ) فشرح فكرة (التخييل) شرحاً مفصلاً، واستعملها مقترنة بمصطلح (المحاكاة)، ومفسرة لها، واتخذها أساساً لفهم النشاط الخيالي التصوير، وتفسير العمل الفني، يقول: «إن الشعر يتركب من كلام مخيّل تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، عن غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري»[٣].

---

(١) إحصاء العلوم ٨١ـ٨٥.

(٢) الفارابي ـ إحصاء العلوم ـ ت: عثمان أمين. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٤٩ ص ٦٧.

(٣) ابن سينا ـ فن الشعر من كتاب الشفاء ـ ت: عبد الرحمن بدوي ـ النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٥٣ ص ١٦١.

ثم قدّم ابن سينا نصوصاً تجلو غوامض كلام الفارابي، وترد إلى النبع الذي استقى منه. فهو أيضاً يقتبس عن أرسطو، فيقول: «إن أول أجزاء طراغوذيا (التراجيديا) هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق، ثم يبني عليها اللحن والقول، فإنهم يحاكون باجتماع هذه. ومعنى القول: اللفظ الموزون»[1]. والنص الأصلي لأرسطو يقول: «وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون، فيلزم أولاً أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا. ويلي ذلك الغناء والعبارة (أو المقولة). وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة. وأعني بالعبارة نظم الأوزان»[2].

ويجعل ابن رشد (٥٩٥هـ) (التخييل) و(المحاكاة) شيئاً واحداً، ويرى أن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة»[3] حصراً والشعر عنده هو التخييل، إلا أنه يفهم التخييل بمعنى المطابقة. والمطابقة عنده هي التشبيه الصرف الذي لايقصد به تحسين أو تقبيح مالم يتضمن شيئاً زائداً يميله نحو التحسين أو التقبيح. والمطابقة (التخييل) مع الوزن والقافية تؤلف عنده أجزاء الشعر الثلاثة. وخير التخييل عنده ما كان صادقاً، فلا يتجاوز خواص الشيء وحقيقته.

٢ـ التخييل عند النقاد

عرف النقاد العرب ألوان الخيال، ولكنهم لم يقفوا لدراستها إلا عندما تتجسد في صور كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية. فقد فصّلوا القول في هذه الفنون البلاغية. دون أن يناقشوا (الخيال) بصورة عامة. ولعل عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) من أوائل النقاد العرب الذين عرّفوا (التخييل)، وهو عنده (ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى

---

(١) بدوي ـ فن الشعر ١٧٧.

(٢) د. شكري عياد ـ كتاب أرسطاطاليس ٥٠ـ٥١.

(٣) فن الشعر ٢٠١.

تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لاترى»[1]، وبهذا فهو ينحو بمصطلح (التخييل) منحى نابعاً من ثقافته البلاغية العربية، وفكرته عن الإعجاز، مبتعداً عن المؤثرات اليونانية التي اعتمدها الفلاسفة العرب. فهو يهمل مصطلح (المحاكاة) ويكتفي بمصطلح (التخييل)، فيعود به إلى معناه اللغوي ويعرّفه بأنه «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً وأنه خداع للعقل، وضرب من التزويق»[2]. ثم يضطرب في فهمه البياني للتخييل، فيرى أنه قد يكون استعارة. ويميز بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية، ويشير إلى أن الأولى صريحة محضة، يشهد العقل بصحتها، وأما الثانية لايمكن أن يقال أنها صدق. ويجعل المعاني التخييلية ضروباً: فضرب يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذف حتى أعطي شبهاً من الحق، وضرب أقوى من الأول وهو أن يظن الأمر حقاً وصدقاً، وضرب يتمثل في صنعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه ومدحه أو ذمه.

ولعل حازماً القرطاجني (٦٨٤هـ) من أشهر المتأثرين بالثقافة اليونانية، فهو يقتبس عن أرسطو عبر ابن سينا، وابن رشد، ويتابع عبد القاهر في أن التخييل إيهام دون أن يذهب مذهبه في أنه خداع. ومن هنا يبدو حازم أدق الذين عرفوا (التخييل). والتخييل عنده هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه. وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها أو تصوّر شيئاً أخرجها انفعالاً من غير روية»[3].

والتخييل، عند حازم، تصوّر تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة (اللفظ، والمعنى، والوزن، والنظم، والأسلوب)، ويؤدي إلى انفعال لاواع. ومن أجل تحسين التخييل يوجب حازم الابتعاد عن الكلام الساذج. وهذا يعني أن التخييل عمل ذكي يتطلب أن تتوالى في الكلام التركيبات المستحسنة، والترتيبات، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني مما لها الأثر النفسي القوي.

---

(١) أسرار البلاغة ٢٥٣.

(٢) أسرار البلاغة ٢٥٣.

(٣) منهاج البلغاء ٨٩.

وقد استطاع حازم أن يتجاوز خطى النقاد المتقدمين، وأن يقيم توازناً بين عناصرها الأربعة: العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي، وأن يربط فاعلية التخييل بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء (وهي القدرة الشاعرة). وبهذا يعمق الشعر وعي المتلقي، ويمكّنه من رؤية الأشياء بمنظور متميز أشمل وأدق مما ألفه في إدراكه العادي. وإذا كان أهم ما يميز الشعر قدرته التخييلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة. وتعيد تشكيل الواقع من جديد، فإن من الضروري أن تنحصر فاعلية التخييل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات[١] وذلك أن الصور التي تشكلها قوة التخيل إذا كانت مستحيلة نفرت عنها النفس: «والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضاً لغرض الشعر. إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة»[٢].

ولا شك أنه كان لأرسطوطاليس تأثير كبير على حازم الذي يقول: «إن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة. ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة[٣]. وإن شعراء اليونان يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية، ويجعلونها جهات في أقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعة[٤].

---

(١) نفسه ٢٠.

(٢) نفسه ٢٩٤.

(٣) نفسه ٦٨.

(٤) نفسه ٧٧.

الدلالة

(الدلالة): هي الاهتداء والعلامة[1]. وقد قسم عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) الكلام إلى ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لأنه يصور لك معنى، وهذا المعنى يدلك دلالة ثانية على الغرض، كما في الكناية والاستعارة والتمثيل. وقد سمى عبد القاهر الدلالة الأصلية للكلام بالمعنى، والدلالة البيانية الفرعية بمعنى المعنى[2].

ثم جاء الفخر الرّازيّ (٦٠٦هـ) فتحدث في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن أقسام دلالة اللفظ على المعنى، فقال إن الدلالة إما أن تكون وضعية كدلالة الحجر والجدار على مسمّاهما، وإما أن تكون عقلية، وهي قسمان: دلالة الكل على الجزء، مثل دلالة البيت على السقف، ودلالة الشيء على معنى لازم له، ويرى أن الدلالة الوضعية ودلالة الكلّ على الجزء لاتدخلان في علم الفصاحة. ثم يعرض الرازي لحقيقة الفصاحة والبلاغة. ويصوّر دلالة الالتزام التي تجري في الصور البيانية. وهو يضم التشبيه إلى الدلالة الوضعية، لأن الألفاظ فيه تدل على معانيها الحقيقية. ويرى أن الدلالة العقلية للكلام ـ ويريد بها الدلالة البيانية التي تتصل بالمجاز والكناية ـ قد يكون قريبة، وقد تكون بعيدة، ولذلك تتعدد فيها الطرق لتأدية المعنى الواحد[3]. وهو هنا يستلهم ممّا كتب عبد القاهر في (دلائل الإعجاز). ثم يتحدث عن الخبر الذي تتم به الدلالة، ويتضمن الدقائق البيانية والمعنوية فيصوّر احتماله للصدق والكذب، ودلالته في النفي والإثبات، والاسمية والفعلية، والقصر، مستمداً أيضاً من عبد القاهر.

---

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح، مادة (دلل)

(٢) دلائل الإعجاز ١٨٥ وما بعدها.

(٣) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز.

الـــذوق

(الذوق) لغةً: إدراك طعم الشيء[1]. واصطلاحاً: هو ملكة الإحساس بالجمال، والتمييز بدقة بين محاسن العمل الفني ومثالبه.

وقد عرف العرب للذوق معنيين: أولهما: الملكة الراسخة في النفس، الناشئة عن ممارسة كلام العرب. وثانيهما: الاستعداد الفطري الذي يهيىء صاحبه لإدراك ما في الكلام من جمال، وما لهذا الجمال من أسرار.

والذوق يتبدل بتبدل الأزمنة، والأمكنة، والأشخاص، فالذوق عند القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) يعني الذوق المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد[2]. أما عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) فنظر إلى الذوق من ناحية أنه استعداد خاص يهيىء صاحبه لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحسن في الكلام. ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوق الجمال في الأدب، وكأنما يرى أن الثقافة الأدبية، دون هذا الاستعداد، لاتجدي شيئاً.

ثم عرف (الذوق) باسمه، لابمرادفاته، لدى نقاد العصور التالية، فقال ابن خلدون: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها أهل صناعة اللسان»[3].

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (ذوق)

(٢) الوساطة.

(٣) المقدمة ٥١٦.

الـرِّثــاء

(رثى) له، في اللغة: رقّ له. و(الرِّثاء) هو: بكاء الميت، وتعديد محاسنه، ونظْمُ الشعر فيه[1]. ويبدو أن النقاد العرب لم يفرقوا بين كلمتي الرثاء والتأبين، وكانوا يضعون إحدى الكلمتين موضع الأخرى[2]. فالتأبين ثناء على الميت، وتعديد لفضائله، والرثاء كذلك.

يقول الأصمعي (٢١٠هـ): «وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي وحمزة وجعفر رضوان الله عليهم لان شعره»[3].

وذكر ابن سلّام (٢٣١هـ) المرثية في كتابه، وخص أصحاب المراثي بقسم خاص فيه[4].

وذكر الجاحظ (٢٥٥هـ) مصطلح (الرثاء) بمعناه العام: أي فن الرثاء، والخاص أي بكاء الميت وإحصاء محاسنه[5]. واعتبر ابن قُتيبة (٢٧٦هـ) أوس بن حجر أَحسن من ابتدأ مرثية في قوله:

أَيّتهُــــا النفـــسُ أَجْملـــي جَـــزَعـــا
إِنَّ الـــذي تَحْـــذَرِيْـــنَ قـــد وقَعَـــا[6]

---

(١) القاموس المحيط.

(٢) نقد الشعر ٣٤.

(٣) فحولة الشعراء ٤٢.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/ ٨٠.

(٥) البيان والتبيين ١/ ٤٢. والحيوان ٢/ ٢٠.

(٦) الشعر والشعراء ١/ ٢٤.

وأَشار المبّرد (٢٨٥هـ) إلى الرِثاء[١]. وثعلب (٢٩١هـ)[٢]. والصّولي (٣٣٦هـ)[٣]. ويفرق قُدامة (٣٣٧هـ) بين المرثية والمدحة بقوله: «إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان)، و(تولّى)، و (قضى نحبه)، وما أشبه ذلك[٤]». وقال ابن رشيق (٤٥٦هـ): «وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل كان، أو عدمنا به كيت وكيت، أو ما يشاكل هذا، ليعلم أنه ميت. وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بيّن الحسرة، مخلوط التلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً»[٥].

والرثاء من الموضوعات البارزة في الشعر العربي، إذ طالما بكى الشعراء مَنْ رحلوا عن الدنيا. ولكل أمة مراثيها. والأمة العربية تحتفظ بتراث ضخم من المراثي. وهي تأخذ ألواناً ثلاثة هي: الندب، والتأبين، والعزاء. أما الندب فهو بكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع. وليس التأبين نواحاً ولا نشيجاً كالندب، بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، فيشيد الشعراء بالفقيد، منوّهين بمكانته السياسية أو العلمية أو الأدبية. ومن هنا كان التأبين ضرباً من التعاطف والتعاون الاجتماعي، فالشاعر لا يعبر فيه عن حزنه، وإنما عن حزن الجماعة أيضاً. وأما العزاء فهو مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، ينفذ فيها الشاعر من حادثة الموت الفردية إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معان فلسفية عميقة.

وقد عرف العرب الرثاء في العصر الجاهلي، إذ كان الرجال والنساء معاً يندبون موتاهم، كما كانوا يقفون على قبورهم مؤبّنين لهم، مثنين على خصالهم، ولعل الرثاء بدأ عند العرب كما بدأ عند كثير من الأمم الأخرى بصورة

---

(١) الكامل ٤/١٧. ٩٩.

(٢) قواعد الشعر ٣٨.

(٣) أخبار أبي تمام ٦٥.

(٤) نقد الشعر ١١١.

(٥) العمدة ٣٥٨.

تشبه أن تكون سحراً، حتى يطمئن الميت في مرقده، ثم أخذ يفقد هذه الغاية مع الزمن، ومازال حتى انتهى إلى الصور الجاهلية من الإفصاح عن إحساس الناس العميق بالحزن قبل الميت. وقد يكون من أقدم صور الرثاء ما نقش على قبور الأقيال والأذواء في اليمن، والأمراء في الحيرة، وعند الغساسنة في الشام، فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم، وتمجيداً لأعمالهم. وكان للنساء الحظ الأوفر، من القيام بالرثاء، إذ كن يقمن على ندب الميت أياماً، وربما سنوات. وكن يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن وبالنعال والجلود أحياناً. وقد يفعلن ذلك في مجالس القبيلة، وعلى القبور في المواسم العظام.

وأشهر مَنْ بكب واستبكت في الجاهلية: الخنساء، إذ قتل أخوها معاوية في بعض غاراته، فعقدت عليه مأتماً ضخماً من النواح، فأثار ذلك أخاها صَخْراً، فثأر له، ولكنه جرح جرحاً بليغاً أدّى إلى وفاته. فعادت إلى نواحها بأشد مما كانت. ومن مشهور رثائها لأخيها صَخْر قولها:

قـــذىً بعينـــكِ أمْ بـــالعيـــنِ عُــوّارُ
أمْ ذرفـــتْ أنْ خَلَـــتْ مِـــنْ أهلِهـــا الـــدَّارُ
كـــأنّ عينـــي لِـــذكـــراهُ إذا خَطَـــرَتْ
فيـــضٌ يَسيـــلُ علـــى الخـــدّيـــنِ مِـــدْرارُ
تبكـــي خُنـــاسُ علـــىٰ صَخْـــرٍ وحـــقَّ لهـــا
إذْ رابَهـــا الـــدّهْـــرُ إنَّ الـــدَّهْـــرَ ضَـــرّارُ
بكـــاءَ والهـــةٍ ضَلّـــتْ أليفَتَهـــا
لهـــا حنينـــانِ: إصغـــارٌ وإكبـــارُ
تـــرعـــىٰ إذا نَسيـــتْ حتـــىٰ إذا ذَكَـــرَتْ
فـــإنّمـــا هـــي إقبـــالٌ وإدْبـــارُ
وإنَّ صَخْـــراً لتـــأْتَـــمُّ الهُـــداةُ بِـــهِ
كـــأنّـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رأسِـــهِ نـــارُ[1]

---

(١) العوّار: الرمد. الفيض: الماء الغزير. المدرار: الكثير. رابها الدهر: رأت منه ما يسؤها.

ولعل متمم بن نويرة، من الشعراء المخضرمين، من أكثر الشعراء لوعة على أخيه الذي قتل في حروب الردة، فرثاه رثاء حاراً من قلب ملتاع، ومن قوله:

لَقَدْ لامني عِنْدَ القبورِ على البُكا
صديقي لتذرافِ الدموعِ السَّوافِكِ

يَقولُ: أتبكي كُلَّ قَبْرٍ رأيتَهُ
لقبرٍ ثَوىٰ بَيْنَ اللِّوىٰ فالدكادِكَ

فَقُلْتُ له: إنَّ الشَّجىٰ يَبْعَثُ الشَّجىٰ
فَدَعْني فهذا كلُّهُ قَبْرُ مالِكِ[1]

ولعل أباً لم يبلغ من التعبير عن لوعته بفقد أبنائه ما بلغه أبو ذؤيب الهُذليّ (٢٨هـ)، الذي أسلم، وخرج من جيش الفتح مع خمسة من أبنائه. فهلك أبناؤه الخمسة بالطاعون في مصر، فقال يرثيهم:

أَمِنَ المنونِ وَرَيْبُهُ تَتَوجّعُ
والدّهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قَالَتْ أُميمةُ: ما لِجْسمِكَ شاحباً
منذُ ابتذلتَ ومثلُ مالكَ ينفعُ

أَمْ ما لجسْمِكَ لا يلائِمُ مَضْجعاً
إلا أَقَضَّ عليكَ ذاكَ المضْجعُ

فَأجبتُها: أمّا لجسمي أنّه
أودىٰ بنيّ مِن البلادِ فودّعوا

أَودىٰ بَني وأعقبوني حَسْرَةً
بَعْدَ الرُّقادِ وعَبْرَةً ما تقلعُ

الإصفار: خفض الصوت. الإكبار: رفعه، العَلَم: الجبل.

(١) لوى الرمل: منقطعه، الدكادك: ج دكدك وهو الرمل المستوي.

فَبقيتُ بَعدَهم بعيشٍ ناصِبٍ
وإخالُ أني لاحقٌ مُسْتتبَعُ
وَلَقَدْ حَرِصْتُ بأَنْ أُدافعَ عَنْهمُ
وإذا المنيّةُ أقبلتْ لاتُدْفَعُ
وَإذا المنيّةُ أَنْشبَتْ أظفارَها
أَلفيْتَ كُلَّ تميمةٍ لاتنفعُ[1]

وفي العصر العباسي يبكي ابن الرومي ابنه الأوسط الذي مات منزوفاً، فيقول:

توخىٰ حِمَامُ الموتِ أوْسَطَ صِبيتي
فللّهِ كَيْفَ اختارَ واسطةَ العِقْدِ
لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ واللَّحدِ لبثُهُ
فلم يَنْسَ عَهْدَ المهدِ إذْ ضُمَّ في اللَّحْدِ
أَلَحَّ عَلْيهِ النَّزفُ حتىٰ أَحَالَهُ
إلىٰ صُفْرَةِ الجاديّ عَنْ حُمْرةِ الوردِ
وظلَّ علىٰ الأيدي تساقطُ نَفْسُهُ
ويذوي كما يذوي القضيبُ مِن الرّندِ
أُلامُ لِمَا أُبدي عَلَيْكَ مِن الأسىٰ
وإنّي لأُخفي مِنكَ أَضْعافَ ماأُبدي
عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ منّي تحيّةً
ومِنْ كلِ غَيْثٍ صَادقِ البرقِ والرَّعْدِ[2]

ومن الشعراء الذين رثوا أنفسهم: مالك بن الرّيب (٥٦هـ) الذي غزا في خراسان، فلما حضرته منيته، ناح على نفسه قائلاً:

أَلا لَيْتَ شِعْري هَلْ أَبيتنَّ لَيْلَةً
بِجَنْبِ الغضا أُزْجي القِلاصَ النَّواجيا

---

(١) المنون: الدهر، والموت.

(٢) واسطة العقد: الجوهرة التي تتوسط لآلئه. الجادي: الزعفران. الرند: شجر طيب الرائحة.

فَلَيْتَ الغَضا لَمْ يَقْطَع الرَّكْبُ عَرْضَهُ

وليت الغَضَا ماشىٰ الرِّكابَ لياليا[1]

فيا صَاحِبَيْ رَحْلي دنا الموتُ فاحفرا

برابيةٍ إنّي مقيمٌ لياليا

وَخُطَّا بأطراف الأسِنّةِ مَضْجعي

وَرُدّا علىٰ عَيْني فَضْلَ رِدائيا

تَفَقّدْتُ مَنْ يَبْكي عَلي فَلَمْ أَجِدْ

سوىٰ السّيفِ والرّمْحِ الرُّدينيّ باكيا

وبالرّمْلِ مِنّا نِسْوَةٌ لَوْ شَهِدْنني

بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطبيبَ المُداويا

عَجوزي وأختاي اللّتان أُصيبتا

بموتي وبِنْت لي تهيجُ البواكيا

يقولونَ لاتَبْعدْ وَهُمْ يدفنوني

وأنىٰ مكان البعد إلا مكانيا[2]

وقالوا: إن أرثىٰ بيت هو:

أَرادوا لِيخفوا قَبْرَهُ عَنْ عَدّوهِ

فَطيبُ تُرابِ القَبْرِ دَلَّ علىٰ القبرِ

---

(١) الغضا: شجر بنجد. القلاص: النوق. النواجي: السريعة.

(٢) العمدة ٣٦١.

الــرَّجــز

يعتبر الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وهو يرتبط بحداء الإبل، وقد «كان الرجز ديوان العرب في الجاهلية والإسلام.. ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف، واعتنوا به حفظاً وتدويناً»[1].

والرجز يمثّل الأدب الشعبي عند الجاهليين. وهو فن مستقل من فنون القول، وهو أسهل أنواع الشعر، وقد يكون تطور عن السجع، حينما أدخل الشعراء الوزن على الجمل المسجوعة.

وقافية الرجز تختم كل صدر من البيت وكل عجز برويٍّ واحد، وربما اختلفت القوافي، يقول الراجز:

دَعِ المطَـــايــــا تَنسـمُ الجنــوبـــا
إنّ لهـــا لنبـــأً عجيبــــــا
مَـــا حَمَلَـــتْ إلاّ فتـــىً كئيبـــا
يســـر ممـــا أعلنـــتْ نصيبـــا

ويبدو أن القول في البحر الرجز كان في الجاهلية بديهة وارتجالاً في البيت والبيتين. أما في العصر الأموي فقد عني بالرجز جماعة من الشعراء البدو، وكان منهم من لم يقل إلا رجزاً، ثم إنهم تصرفوا فيه مدحاً، وفخراً، وهجاء. كما تأنقوا في أسلوبه، وتكلّفوا في حسن صنعته، وكذلك كان للرجاز محاورات ومناقضات شهدها الناس في مربد البصرة وغيره من الأماكن التي كان يكثر فيها اجتماع الناس عادة. ومن أشهر رجاز العصر الأموي: الأغلب العجلي، وأبو النجم، والعجّاج، ورؤبة.

يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ) خصّ الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وما

---

(١) توفيق البكري ـ أراجيز العرب، القاهرة ١٩٤٦ هـ ص ٣.

جرى مجراها، وباسم القصيد ما طالت أبياته وليس كذلك. والرجز ثلاثة أنواع غير المشطور والمنهوك والمقطع[1].

والقصيد يطلق على كل الرجز، وليس العكس. وكان غيلان راجزاً ثم صار إلى القصيد، فسئل عن ذلك فأجاب: رأيتني لا أقع مع هذين الرجلين على شيء (يعني العجاج وابنه رؤبة). وكان جرير والفرزدق يرجزان، وليس يمتنع الرجز على القصِّيد امتناع القصيد على الراجز. وكل مقصّد يستطيع أن يرجز، ولا يستطيع كل راجز أن يقصّد.

وكان أبو العلاء المعّري (٥٣٣هـ) كلما تعرّض للرجز أزري منه، فقال: «والرجز أخفض طبقة من الشعر»[2]، فكأنه لم يجعله شعراً. وقال فيه مرة أخرى: «والرجز من أضعف الشعر»[3]، فجعله شعراً ذا مستوى متدن. وجعل للرجاز في الجنة بيوتاً منخفضة، لأن الرجز عنده «من سفساف القريض»[4]. وعندما التقى برؤبة ـ في الجنة ـ قال له: «ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة.. لو شبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة، وقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق»[5].

---

(١) العمدة ١٣٠

(٢) المعري ـ الفصول والغايات ٣١٩.

(٣) المعري ـ رسالة الغفران ٣٨٢.

(٤) نفسه ٣٦٦

(٥) نفسه ٣٦٧.

الـرّجـوع

عرّفه ابن المعتز (٢٩٦هـ) بقوله: «هو أن يقول الشاعر شيئاً ثم يرجع عنه» كقول أبي نواس:

يَـــاخَيْــرَ مَــنْ كـــانَ وَمَـــنْ يكـــونُ
إلاّ النبـــيّ الطّـــاهِـــر الأميـــن

إِمـــامُ عَـــدْلٍ مَـــالَـــهُ قَـــريـــنُ
أستغفـــرُ اللهَ بَـــلْ هـــارون[1]

وسمي (التتميم) عند اللاحقين[2].

والرجوع عند العسكري (٣٩٥هـ) هو «أن يذكر شيئاً ثم يرجع عنه»، كقول الشاعر:

إنَّ مَـــا قَـــلّ منـــك يَكْثُـــرُ عِنْـــدي
وكثيـــرٌ مِمَـــنْ تَحِـــبُّ القليـــلُ[3]

---

(١) البديع ٦٠.

(٢) العمدة ٢٧٩

(٣) الصناعتين ٤٤٣.

رَدُّ العَجُز على الصّدر

ويعني ردّ أواخر الكلام على أوله.

وقد قسمه ابن المعتّز (٢٩٦هـ) إلى ثلاثة أنواع: أولها ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر:

يُلقىٰ إذا ما الأمْرُ كانَ عَرَمْرَمَا
في جيشِ رأيٍ لا يُفلُّ عرمرمِ[(١)]

وثانيها ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول كقول الشاعر:

سريعٌ إِلىٰ ابنِ العَمّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ
وليسَ إلىٰ داعي النَّدىٰ بسريع[(٢)]

وثالثها ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر:

عَميدُ بني سُليم أَقصَدَتْهُ
سِهامُ المَوْتِ وهي لَهُ سِهَامُ

وسمّاه ابن رشيق (٤٥٦هـ) التصدير[(٣)].

---

(١) الصناعتين ٤٢٩

(٢) للأقيشرفي معاهد التنصيص ٣/٢٤٢، ونهاية الأرب ٧/١٠٩، والصناعتين ٤٣٠.

(٣) العمدة ٢٤٢.

الرّواية والرّاوية

(روى) البعير الماء: حمله. و (الرّاوية) البعير الذي يحمل الماء. ثم نقل هذا المعنى الحسي إلى المعنوي فقيل للرجل الذي يحمل العلم أو الشعر أو الحديث راوية[1] قال الجاحظ: «الراوية هو الجمل نفسه، وهو حامل المزادة، فسميت المزادة باسم حامل المزادة، ولهذا المعنى سمّوا حامل الشعر والحديث راوية»[2].

ويبدو أن مصطلح (الرّاوية) عرف منذ الجاهلية، فقد ورد في شعر للأعشى[3]، والنابغة الذبياني[4]، ولَبيد[5]، وزُهير[6]. يقول النّابغة الذّبياني:

أَلِكْنـــي يَـــاعُيَيـــنُ إليـــكَ قَـــوْلاً
ستُهـــدِيـــهِ الـــرّواةُ إِلَيْـــكَ عنـــي

وقد اعتمد العرب على الراوية، لأن التدوين لم يكن منتشراً بما يتيح وجود نسخ كثيرة من الديوان الواحد تفي بحاجة القارئين آنذاك، ولذلك كان الرواة ينشدون شعر الشاعر من صدورهم لا من السطور، وإنهم كانوا يحدّثون مشافهة، يقول ثعلب: «شاهدت ابن الأعرابي، وكان يحضر مجلسه زهاء مئة إنسان، كل يسأله أو يقرأ عليه، ويجيب من غير كتاب. ولزمته بضع عشرة سنة ما رأيت بيده كتاباً قط»[7]. وكان ثعلب مثل أستاذه ابن الأعرابي «لا يرى بيده كتاب، ويتكل

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (روى)

(٢) الحيوان ١/٣٣٣.

(٣) ديوان ٢١.

(٤) تفسير الطبري ١/١٥٦.

(٥) ديوانه القسم الثاني ص ١٧، ط بريل ١٨٩١.

(٦) ديوانه ٢٩١.

(٧) ياقوت، إرشاد (محمد بن زياد).

على حفظه»[١] بينما كان معاصره أبو سعيد السكري «كثير الكتب جداً»[٢].

وكان هؤلاء العلماء يأخذون عن الأعراب، وقد يرحلون إلى البادية وراء الأعراب، أو يفد هؤلاء الأعراب إلى الأمصار ليتكسبوا بما يأخذه عنهم العلماء. ومن أمثلة ذلك أن أبا عمرو الشيباني «دخل البادية ومعه دستيجتان من حبر فما درج حتى أفناهما بكتب سماعه عن العرب»[٣].

وكان لكل شاعر (راوية) يروي شعره، فقيل: إن زهيراً كان راوية أوس ابن حجر، وأن الحطيئة كان راوية زهير، وأن أبا ذويب كان راوية ساعدة بن جُوَيَّة. وعبيد بن الأبرص راوية الأعشى. وحسين راوية جرير. ومحمد بن سهل راوية الكُمَيْت. والسائب راوية كُثيِّر[٤].

وبعض هؤلاء الرواة يظل مجرد راوية. وبعضهم ينتقل إلى قول الشعر فيصبح شاعراً.

ومن المعروف أن الشعر الجاهلي وما يتصل به من أخبار وسير، لم يكن مدوناً ـ في معظمه ـ في صحيفة أو كتاب، وإنما تناقله الرواة جيلاً بعد جيل، عن طريق الرواية الشفوية التي استمرت حتى أواخر العصر الأموي حيث بدأ التدوين[٥]. ومع بداية عهد التدوين كان عدد كبير من العلماء وقفوا أنفسهم على جمع التراث الشعري، وتخليصه من الشوائب، فنشأت على أيديهم حركة واسعة هدفت إلى تدوين الشعر وتوثيقه وتحقيقه في دواوين ومجاميع شعرية.

ويُروى أن حماداً الرّاوية (١٥٥هـ) كان أول من جمع أشعار العرب، وساق أحاديثها، فقد جمع عدداً من القصائد الجاهلية المختارة التي تعرف

---

(١) القفطي ـ أنباء الرواة ١/١٤٨.

(٢) نفسه ١/١٤٨.

(٣) الأنباري ـ نزهة الألباء ٦٣.

(٤) القاضي الجرجاني ـ الوساطة ١٦.

(٥) بروكلمان ١/٣٦، وناصر الدين الأسد ـ مصادر الشعر الجاهلي ١٨٨ـ ٢٨٣.

بالسموط أو المعلقات[1]. ولكنه لم يكن موثقاً لدى بعض معاصريه، فقد قال عنه المفضّل الضّبي إنه ينحل الرجل أشعار سواه. وكذلك تضاربت الآراء في صِنْوه: خلف الأحمر (١٨٠هـ) فقالوا إنه كان يصنع الشعر وينسبه إلى العرب فلا يعرف، ثم نسك[2]. ومن هؤلاء العلماء: أبو عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) أحد القرّاء السبعة المشهورين[3]، وأعلم الناس بالأدب والعربية والقرآن والشعر. وكانت كتبه عن العرب قد ملأت بيتاً له إلى السقف، وكانت عامة أخباره عن أعراب قد أدركوا الجاهلية[4]. ومنهم: المفضل الضبي (١٦٨هـ) شيخ رواة الكوفة، وأحد العلماء الثقاق بالأدب والشعر وأيام العرب، وقد وصلتنا من كتبه مختاراته الشعرية (المفضّليات). ومن الرواة أيضاً: أبو عمرو الشيباني (٢٠٦هـ) وكان واسع العلم باللغة، ثقة في الحديث، أخذت عنه دواوين أشعار القبائل كلها. وله بنون وبنو بنين يروون كتبه[5]، وذكر ابن النديم أنه جمع شعر نيف وثمانين قبيلة[6].

---

(١) بروكلمان ١/ ٦٧.

(٢) معجم الأدباء ٤/ ١٧٩.

(٣) الفهرست ٤٨.

(٤) وفيات الأعيان ٣/ ١٣٦ ط محيي الدين.

(٥) الفهرست ١٠٧.

(٦) نفسه ١٠٧.

الــرَّويّ

مصطلح عروضي يعني الصوت الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في أواخر أبياتها. وإليه تنسب القصيدة، فيقال (الميمية) لأن آخر حرف فيها هو الميم، و (الرائية)، و(الهمزية).. إلخ.

وسمي (الرّوي) من الرّواء، وهو الحبل الذي يشد على الأمتعة ليضمها[1]. وقد ورد عند الأصمعي (٢١٠هـ)[2]، والجاحظ (٢٥٥هـ)[3] وابن قتيبة (٢٧٦هـ)[4]، والصّولي (٣٣٦هـ)[5]، وقُدامة (٣٣٧هـ)[6]

---

(١) نضرة الإغريض ٧٤.

(٢) فحولة الشعراء ٨٠.

(٣) البيان والتبيين ١/ ١٣٩.

(٤) الشعر والشعراء ١/ ١٤٥.

(٥) أخبار أبي تمام ١٧٩.

(٦) نقد الشعر ٢٠٩.

الزِّحاف

مصطلح عروضي يعني أن يسقط ما بين الحرفين حرف، فيزحف أحداهما إلى الآخر[١]. يقول الزمخشري: «بيت مزاحف، وقد زوحف لأنه تنحية عن السلامة»[٢]. ويعرّفه الجرجاني بأنه التغيير في الأجزاء الثمانية من البيت إذا كان في الصدر أو في الابتداء أو في الحشو[٣]. وهو من عيوب الشعر. يقول ابن سلّام (٢٣١هـ) «عيوب الشعر أربعة: الزحاف، والسِّناد، والإقواء، والإيطاء.. والزحاف أهونها، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء فينكره السمع ويثقل على اللسان، وهو في ذلك جائز[٤]، ويمثّل له بقول خالد بن زهير الهُذَليّ:

لعلّكِ إمَّا أم عَمْرو تبدّلَتْ
سواكِ خليلاً شاتمي تَسْتخيرُها

فهذا مزاحف في كاف(سواك)، وهو خفي. ومَنْ أنشده (خليلا سواك) فهذا أفظع[٥].

والزِّحاف من الاصطلاحات العروضية التي ظهرت على يد الخليل (١٧٥هـ)، يقول ابن سلّام: «وكان الخليل يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج»[٦]. والزحاف عند قدامة (٣٣٧هـ) من عيوب الوزن. وهو يأخذه عن ابن سلام فلا يزيد شيئاً[٧].

---

(١) تهذيب اللغة: زحف.

(٢) أساس البلاغة: زحف.

(٣) التعريفات ٦١.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/ ٦٨.

(٥) نفسه ١/ ٦٩.

(٦) نفسه ١/ ٧٠.

(٧) نقد الشعر ٢٠٨.

وقد انتهى الزّحاف، عند منظّري العروض في الأعصر التالية، إلى التعريف التالي: «هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل. ويقع في جميع تفعيلات البيت: عروضاً، وضرباً، وحشواً ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة، على الأغلب، وهو نوعان:

أ ـ الزّحاف المفرد: وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة. والزحافات المفردة ثمانية: ثلاثة تلحق الحرف الثاني في التفعيلة وهي:

١ ـ الخبن: حذف الثاني الساكن = فاعلن ـــ فعلن

٢ ـ الوقص: حذف الثاني المتحرك= متفاعلن ـــ مفاعلن

٣ ـ الإضمار: تسكين الثاني المتحرك= متفاعلن ـ متفاعلن

ـ زحاف واحد يلحق الرابع من التفعيلة؛ هو:

٤ ـ الطيّ: حذف الرابع الساكن = مستفعلن ـــ فعول

ـ ثلاثة تلحق الخامس من التفعيلة، وهي:

٥ ـ القبض: حذف الخامس الساكن= فعولن ـــ فعول

٦ ـ العقل: حذف الخامس المتحرك = مفاعلتن ـــ مفاعتن

٧ ـ العصب: تسكين الخامس المتحرك = مفاعلتن ـ مفاعلتن

ـ واحد يلحق السابع من التفعلة، وهو:

٨ ـ الكنف: حذف السابع الساكن = مفاعيلن ـــ مفاعيل

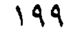
ب ـ الزِّحاف المزدوج: وهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة، والزحافات المزدوجة أربعة هي:

١ ـ الخبل: اجتماع الخبن والطّي.

٢ ـ الخزل: اجتماع الطّيّ والإضمار.

٣ ـ الشكل: اجتماع الخبن والكف.

٤ ـ النقص: اجتماع العصب والكف.



السّجع

(السجع) في الاصطلاح الأدبي هو الإيقاع الصوتي والحرفي الناتج عن تقسيم الكلام إلى وحدات وفواصل مختومة بحروف موحدة أو متشابهة النظم. ويكون السجع في الشعر والنثر على السواء. وهو في النثر بمثابة القافية في الشعر[(١)].

وقد عرف السّجع منذ العصر الجاهلي، وهو من مميزات البلاغة الفطرية، وقد عرفت به طائفة من الكهان والسحرة.

وتحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في (البيان والتبيين)[(٢)]. وعرّفه قُدامة (٣٣٧هـ) بأنه الإيقاع المتوازن، والتصريف المنظم المستقيم، ومثّل له بقول امرىء القيس في وصف الفرس:

مِخَشٍ مِجَشٍ، مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ، مَعَاً
كتيسِ ظِبَاءِ الحُلّبِ العَدوَانِ[(٣)]

وسمّاه قُدامة (التّسجيع)، ورأى أنه قد يكون في اللفظة الواحدة، وفي اللفظتين. وذكر أن السجع يضطر الشاعر أحياناً إلى السقوط في عيوب منها: الإتيان بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع.

وقد قسّم العسكريّ (٣٩٥هـ) السّجع إلى أنواع منها: أن يكون الجزآن متوازيين مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه. ومنها أن تكون ألفاظ الجزأين

---

(١) أسرار البلاغة ٤/ ١٠، والتلخيص للقزويني ٣٩٧.

(٢) ٢/ ١١٦.

(٣) نقد الشعر ص ٣٩.

مسجوعة فيكون الكلام سجعاً في سجع[1]. وذكر من عيوب السجع: التجميع، وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول غير مشاكلة لفاصلة الجزء الثاني. والتطويل، وهو أن يكون الجزء الأول طويلاً فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة[2].

---

(١) الصناعتين ٢٨٧ـ٢٨٨.

(٢) نفسه ٢٨٩.

السّـرقـات

منذ أن وصل الشعرِ الجاهلي إلى النقاد القدماء وجدوا فيه إشارات إلى ظاهرة السرقة، منها قول طرَفة بن العبد، ينفي عن نفسه السرقة فيقول:

وَلا أَغيـرُ علـىٰ الأشعـارِ أَسْـرُقُهـا
عنهـا غنيـتُ، وشـرُّ النّاسِ مَـنْ سَـرقَـا[1]

كما نفى حسّان عن نفسه هذه التهمة بقوله:

لا أَسْـرِقُ الشعـراءَ مـا نطقـوا
بَـلْ لا يـوافـقُ شِعـرَهُـمْ شِعـري[2]

واستمرت ظاهرة السرق والإغارة في العصر الإسلامي، واشتهر بها عدد من الشعراء وعلى رأسهم الفرزدق الذي عرف بكثرة إغارته على أشعار غيره، وانتحالها حتى قال الأصمعي: إن تسعة أعشار شعره سرقة[3].

ولعل الدافع الأول لنشوء قضية السرقات الشعرية هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الاطلاع، ثم تطور ذلك إلى اعتقاد أن المعاني قد استنفدها الشعراء القدماء، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة تحد من قدرته على الابتكار. ولهذا فهو إما أن يأخذ معاني السابقين، أو يولّد منها معاني جديدة. وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم على التوليد والتجديد والابتكار.

ولأن الشاعر المحدث جاء تالياً، فقد وصم بالسرق، ووضعت الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، ومضى النقاد في إظهار

---

(١) ديوانه ٢١٦.

(٢) ديوانه ٢٣٠.

(٣) الموشح ١٦٩.

تعـالمهم وتحـاملهم على الشـعراء، فأقفلوا بذلك دائرة المعاني. ولكن فريقاً آخر من النقاد المنصفين اعتبر السرقات ظاهرة طبيعية، منطلقاً من اعتقاد أن معاني الشعر كالـماء والهـواء، مشـاعة بـين كل الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف.

وقد لفتت ظاهرة السّرقات الشعرية أنظار رواة الشعر وعلمائه ونقاده منذ القديم، ومن هؤلاء الأصمعي (٢١٠ هـ) في كتابه (فحولة الشعراء) الذي نقع فيه على إشارات كثيرة إلى سرقات الشعراء، كقوله: «وطفيل عندي أشعر من امرىء القيس، وقد أخذ طفيل من امرىء القيس شيئاً»[١]. وذكر «أن كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه»[٢]. دون أن يرى السرقة من كبير مساوىء الشاعر الفحل.

كما تنبه ابن سلّام (٢٣١هـ) إلى سرقات الجاهليين والإسلاميين من الشعراء في طبقاته، وقام برد بعض الأشعار والمعاني المسروقة إلى أصحابها، وحاول تعليل هذه الظاهرة تعليلاً نقدياً بسيطاً كقوله: «وكان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدّعيه ومنهم زهير بن أبي سُلمى»[٣].

وتوسّع ابن قُتيبة (٢٧٦هـ) في هذا الباب كثيراً فلم يكد يترك شاعراً من الشعراء الذين ذكرهم في كتابه (الشعر والشعراء) إلا وأشار إلى شيء من سرقاته، مستعملاً كلمة (الأخذ) بدل (السرقة).

وكان الجاحظ من أسبق النقاد إلى تحليل هذه الظاهرة، وتعليلها تعليلاً نقدياً، فقال: «ولايعلم في الأرض شاعر تقدّم إلى تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره.

---

(١) فحولة الشعراء ص٩.

(٢) نفسه ١٠.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٢/ ٧٣٣.

فإنه لابد أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه»[1]. فالتقليد والاحتذاء ـ في نظر الجاحظ ـ أمران ملازمان لطبيعة الأدب. مادام فيه قديم ومحدث، ولابد للتالي من التأثر بالأول. وبذلك يفرق الجاحظ بين نوعين من أنواع السرق: الاشتراك في المعاني وهو عام. والتعدي إلى الألفاظ والتراكيب وهو السرق الحقيقي. وهذا التمييز مرتبط بنظريته المشهورة في أن المعاني مطروحة في الطريق، وأن الشأن كله لتخيّر اللفظ، وجودة السبك، وحسن الصياغة.

وألمح المبّرد (٢٨٥هـ) أيضاً إلى سرقة بعض الشعراء للمعاني البليغة. وألف ابن المعتز (٢٩٦هـ) كتابه (البديع) ليثبت فيه أن هذا الفن الشعري الذي يسمّيه المحدثون البديع، كان معروفاً لدى القدماء. ثم أيد كلامه بالشواهد والأمثلة من شعر العرب القدماء ونثرهم. وحين ظهر أبو تمام (٢٢٨هـ) علماً من أعلام الشعر المحدث والبديع، أثار ضجة نقدية كبرى، ووجد فيه الطاعنون على مذهبه الشعري مرتعاً للسرقات. فقال عنه دعبل الخزاعي: «إن ثلث شعره سرقة، وثلثه غثّ، وثلثه صالح»[2].

ومن أوائل نقاد القرن الرابع الهجري الذين أولوا قضية السرقات عناية كبرى ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في كتابه (عيار الشعر) إذ خصّها بصفحات طويلة فصّل فيها القول. وقد ارتبطت السرقات في ذهنه بقضية القدم والحداثة في الشعر، إذ كان يرى أن مجال القول قد ضاق أمام المحدثين، فلم يكن لهم بد من التقليد والإبداع، وأحياناً الأخذ والاحتذاء، وسمى ذلك (استفادة)، ولم ير فيه عيباً، وفرّق بين نوعين من السرق:

١ـ الإغارة: وهي سرقة صريحة توجب العيب وتحطّ من قدر الشاعر، فقال: «ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، أو يتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان

---

(١) الحيوان ٣/ ٣١١.

(٢) أخبار أبي تمام ٢٤٤.

مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة»[1].

٢ـ حسن الأخذ أو الاستعارة، ويدل على فضل الشاعر واستحسانه مادام قادراً على إبراز المعنى بكسوة جديدة: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن كسوة، وجب له الفضل»[2].

وأرجع الآمدي (٣٧٠هـ) أصول البحث في السرقات إلى الصراع النقدي حول شعر أبي تمام، فقال: «إن مَنْ أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشاعر، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الشعراء»[3].

ومع أن الآمدي لم يكن يرى في السرق عيباً كبيراً، لأنه باب ما تعرّى منه أحد من الشعراء، فإنه قد افتتح (موازنته) بين أبي تمام والبحتري به، فعقد لكل منهما باباً في السرقات. وهو يرى أن السرقة إنما تكون في المبتكر من المعاني دون غيره، مما يشترك الناس فيه، فقال: «إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لافي المعاني المشتركة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الفطنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره»[4]. واقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك بالاتفاق في المعاني، ولم ير فيه عيباً، فقال: «وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره»[5].

---

(١) عيار الشعر ص ٩

(٢) نفسه ٧٦.

(٣) الموازنة ١/ ٢٩.

(٤) الموازنة ١/ ٣٢٦.

(٥) الموازنة ١/ ٥٣.

وتنبه الآمدي إلى أثر ثقافة الشاعر في موضوع السرقات فقال: «وكان أبو تمام مشتهراً بالشعر، مشغوفاً به، ومشغولاً مدة عمره بتخيّره ودراسته. وإنه ما فاته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها»[1].

وتتبع الآمدي سرقات أبي تمام لمعاني متقدميه، حتى يصل بها إلى الشاعر الأول، ومن ذلك مثلاً قول أبي تمام في مدح المعتصم، يذكر الطير التي تتبع الممدوح عند الغزو لتأكل من لحم قتلى أعدائه:

وَقَدْ ظُلّلتْ عِقْبانُ أَعْلامِهِ ضُحىً
بِعقبانِ طَيْرٍ في الدّماءِ نَواهِلُ

فقد سبقه مسلم بن الوليد إلى هذا المعنى في قوله:

قَدْ عَوّدَ الطَّيرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بها
فهُنَّ يتبعنَهُ في كلِ مُرْتَحَلِ

فتتبع الآمدي هذا المعنى فإذا مسلم قد أخذه من أبي نواس عندما قال:

تتأيّا الطَّيْرُ غدوتَهُ
ثِقَةً بالشّبعِ مِنْ جَزَرِه

ثم تتبعه فإذا أبو نواس أخذه من حُميد بن ثور حيث يقول في وصفه للذئب:

إذا ما غدا يوماً رأيتَ غيابةً
مِن الطّيرِ ينظرنَ الذي هو صانعُ

أخذه من النّابغة الذّبياني حيث قال:

إذا ما غزوا بالجيشِ حلّقَ فوقَهمْ
عَصَائبُ طَيْرٍ تهتدي بعصائبِ

وكان أول من سبق إلى هذا المعنى الأفوه الأوديّ الذي قال:

---

(١) الموازنة ١/ ٥٥.

ونـــرىٰ الطيـــرَ علـــىٰ آثـــارنـــا
رأيَ عيـــنٍ ثِقَـــةً أن سَتُمـــار[1]

ويسلم القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) بأن السرق داء قديم، وأنه مامن شاعر إلا ويستعين بخاطر الآخر، ويستمد منه. ولا يأتي الجرجاني بجديد عندما يتحدث عن المعاني المشتركة بين الشعراء، فهذه مسألة قديمة تناولها النقاد قبله، ومع ذلك فإن له بعض الفضل في تعداد بعض المعاني التي يتداولها الشعراء، وفي تبيان قضيتين أساسيتين في هذه المسألة: الأولى قضية التمييز بين الأنواع المختلفة للسرقة، حيث وضع أولى التسميات لهذه الأنواع من مثل: السَّرَق، والغصب، والإغارة، والاختلاس، والإلمام، والملاحظة، وعدّ معرفتها والتمييز بينها من مهمات الناقد البصير. فقال: «ولست تعدّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرّق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لايجوز ادّعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً»[2]. والقضية الثانية هي أن المحدثين قد تفشى فيهم داء السرقة، وأنهم عمدوا إلى التحايل لإخفائه، وسرقة بعض معاني الأقدمين السابقين في المدح وقلبها في الرثاء، وغيرها من وسائل التمويه وتغطية السرقة، فقال: «ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه (أي السَّرَق) بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا خير مافيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»[3].

ويختلف الجرجاني مع أبي تمام في وجهة نظره التي أوجزها في قوله:

---

(١) الموازنة ١/ ٦٢ـ٦٣.
(٢) الوساطة ١٨٣.
(٣) الوساطة ٢١٤.

«كم ترك الأول للآخر» فهو يعتبر أن الأول ما ترك للآخر إلا القليل القليل من المعاني، بعضها تركت لعزوف الشعراء عنها لتفاهتها ولذلك لا يرى الجرجاني السرقة عيباً، وليست هذه الفكرة جديدة، بل هو مسبوق إليها، وهو يلتمس للشعراء المعاصرين له وللذين سيأتون بعده العذر إذا لم يأتوا بالجديد من المعاني والمبتكر من الأفكار، فيقول: «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن مَنْ تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياض مراميها، وتعذر الوصول إليها»[1].

ويرى القاضي الجرجاني أن هناك معاني مشتركة ومتداولة وهي ليست من السرق، كما في تشبيه الحسن وبالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد بالحجر والحمار، والشجاع بالسيف والنار[2]. وأن الصنف الذي سبق المتقدم إليه ففاز به، تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والحسناء بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفائها[3].

وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع. ومثل هذا لايعده الجرجاني سرقة. أما التفنن في السرقة فيعني أن الشاعر قد ينقل المعنى من غرض شعري إلى آخر، كما فعل أبو نواس مثلاً حين نقل معنى بيت لكثيّر من النسيب إلى المدح، فقال:

---

(١) الوساطة ٢١٤.

(٢) الوساطة ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٣) الوساطة ١٨٥.

مَلْـــكٌ تصـــوّرَ فـــي القلـــوبِ مِثـــالُـــهُ
فكـــأنّـــهُ لَـــمْ يَخْـــلُ مِنْـــهُ مَكـــانُ

أخذه من بيت كُثير:

أَريـــدُ لأنســـىٰ ذِكْـــرَهـــا فكـــأنمـــا
تَمَثّـــلُ لـــي ليلـــىٰ بكـــلِ سبيـــلِ

ومن لطيف السرق ما جاء على وجه القلب، وقصد به النقض، كقول المتنبي:

أَأُحِبُّـــهُ وأَحـــبُّ فيـــهِ مـــلامـــةً
إنّ المـــلامـــةَ فيـــهِ مِـــنْ أعـــدائـــهِ[1]

أخذه من أبي الشّيص القائل:

أَجِـــدَ المـــلامـــةَ فـــي هـــواكِ لـــذيـــذةِ
حبـــاً لـــذكـــركِ فلْيلمنـــي اللُّـــوَّمُ[2]

ثم يأتي الحاتمي (٣٨٨هـ) في (حلية المحاضرة)، فيجعل للسرقة تسعة عشر باباً هي:

١ـ باب الانتحال، وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً لشاعر آخر.

٢ـ باب الإنحال، وهو أن يقول شاعر أو راويه قصيدة ثم ينحلها شاعراً آخر.

٣ـ الإغارة، وهو أن يسمع الشاعر الفحل المفلق المتقدم الأبيات الرائعة بدرت من شاعر في عصره، فيراها أحق به هو، فيستنزل قائلها عنها.

٤ـ باب المعاني العقم، وهي الأبكار المبتدعة التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورونها بعده.

٥ـ باب الموارِدة، وهو التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، وهو التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى،

---

(١) ديوانه ١/٤.

(٢) التبيان ١/٤.

ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سمع بشعره.

٦ـ باب المرافدة، وهو أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له يرفد بها شاعراً اخر، ليغلب خصماً له الهجاء.

٧ـ باب الاجتلاب والاستلحاق، وهو أن يجتذب الشاعر بيتاً لشاعر آخر، لا عن طريق السرق، بل عن طريق التمثل به.

٨ـ باب الاصطراف، وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة.

٩ـ باب الاهتدام، وهو أن يأخذ الشاعر بيتاً لآخر، فيغيّر فيه تغييراً جزئياً.

١٠ـ باب الاشتراك في اللفظ، وهو أن يشترك الشاعران في شطر بيت، ويتخالفان في الشطر الثاني.

١١ـ باب إحسان الأخذ، وهو أن يتعاور الشاعران معنى، أو لفظة، أو هما معاً، وأحسن الآخذ العبارة، وأخفى الأخذ. ونقله إلى موضوع آخر.

١٢ـ باب تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، وهو أن يحسن الآخذ والمأخوذ عنه.

١٣ـ باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

١٤ـ باب نقل المعنى إلى غيره.

١٥ـ باب تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير.

١٦ـ باب من لطيف النظر في إخفاء السرقة.

١٧ـ باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة.

١٨ـ باب الالتقاط والتلفيق، وهو ترقيع الألفاظ وتلفيقها، واجتذاب الكلام من أبيات لنظم بيت واحد.

١٩ـ باب في نظم المنثور، وهو نقل المعنى من النثر إلى الشعر.

فهذه تسعة عشر باباً في السرقة كان يمكن للحاتمي أن يختزلها فيما هو أقل من ذلك، ولكنه شاء التوسع والتفريع الكثير لاهتمامه بالموضوع.

وانطلاقاً من المبدأ الذي نادى به أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ) في مطلع كتابه (الصناعتين) من أنه من أنصار اللفظ. فقد أصبحت مشكلة السرقات عنده، ليست بذات بال، لأن العبرة لاتكمن في المعنى، بل في تجويد التعبير عن هذا المعنى، وبهذه الكسوة يتفاوت الشعراء. ولذلك يبتعد العسكري عن تسمية السرقة بالسرقة، ويطلق عليها اسماً آخر، ألطف وأجمل، هو (حسن الأخذ). ويرى أن المعاني هي حق مشترك بين الناس جميعاً لاغنى لأحد فيها عمن سبقه، ولكن على الآخذ أن يكسو المعنى ألفاظاً من عنده، تكون حلية جديدة ليكون أحق بالمعنى. وبعد أن ألم بمعنى السلخ، والمسخ، وحسن الأخذ، أشار إلى أن البارع من أخفى دبيبه إلى المعنى بتغيير فنه اللفظي أو الموضوعي[1].

وجاء ابن رشيق (٤٥٦هـ) بكتابه (العمدة: في صناعة الشعر ونقده) فتكلم فيه عن السرقات الشعرية، ملمّاً بآراء من سبقه من النقاد. فقال: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة.. وقد أتى الحاتمي في (حلية المحاضرة) بألقاب محدثة، تدبرتها، ليس لها محصول إذا حققت كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، قد استعمل بعضها في مكان بعض. وقال الجرجاني: ولست تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذي لايجوز ادّعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه، وقال عبد الكريم: السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس مَنْ بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرىء القيس وطرفة، حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما: وتحمّل، وقال الآخر: وتجلّد.. والسرق أيضاً في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر

---

(١) الصناعتين ١٧٦، ٢٢٥.

لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم. واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل»[1].

ثم يعدّد ابن رشيق أنواع السرقة، فيذكر منها:

١ـ الاصطراف، وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن ادّعاه جملة فهو انتحال. فمثال الاختلاب قول عمرو ذو الطوق:

صَدَدْتِ الكأسَ عنّا أمَّ عَمْرٍو
وكانَ الكأسُ مُجْراهَا اليمينا
وما شرُّ الثَّلاثةِ أمَّ عَمْرٍو
بصاحِبِكِ الذي لا تُصْبحينا

فاستلحقها عمرو بن كلثوم في قصيدته. ومثله قول زياد الأعجم:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ في كفهِ غيرُ نَفْسِهِ
لجادَ بها فلْيَتّقِ اللهَ سائلُهْ

استلحقه أبو تمام في شعره، وقيل هو لأخت يزيد بن الطّثرية. ومثله قول أبي الصّلت:

تلْكَ المَكارمُ لاقُعْبان مِنْ لَبَنٍ
شيبا بماءٍ فعادا بَعْدُ أَبوالا

فاستلحقه النابغة الجعدي في شعره.

٢ـ الإغارة، وهي أن يصنع الشاعر بيتاً، ويخترع معنى مليحاً، فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً، فيروي له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل، وقد سمعه ينشد:

ترىٰ النَّاسَ ماسِرْنا يسيرونَ خلفنا
وإنْ نحنُ أومأنا إلىٰ الناسِ وقفوا

---

(١) العمدة ٤٥٣ ـ ٤٥٤.

فقال: متى كان الملك في بني عذرة، وإنما هو في مضر، وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه لجميل، ولا أسقطه من شعره.

٣ـ الغصب. مثل صنيع الفرزدق بالشمردل اليربوعي، حيث اغتصب منه أبياتاً تخلّىٰ له هذا عنها، وكما فعل الفرزدق أيضاً مع ذي الرّمة حيث اغتصب منه أبياتاً.

وهذا يعني أن ابن رشيق وقع أيضاً في ما وقع فيه الحاتمي من حب للتفريع، وكثرة التسميات لمسمى واحد، فالاستلحاق، والانتحال، والغصب، والمرافدة، كلها بمعنى واحد هو الانتحال التام والسرقة التامة.

٤ـ الاهتدام، وهو السرق دون البيت.

٥ـ فإن تساوى المعنيان، وخفي الأخذ، فذلك النظر والملاحظة.

٦ـ فإن حوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك هو الاختلاس. ومثاله قول أبي نواس:

مَلْكٌ تصوّر في القلوبِ مِثالُهُ
فكأنّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مكانُ

اختلسه من قول كُثيّر:

أُريدُ لأنسىٰ ذِكرَها فكأنّما
تمثّلُ لي ليلىٰ بكل سبيلِ

٧ـ فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك هي الموازنة، كقول كثير:

تَقَولُ: مَرِضْنا، فما عُدتْنَا
وكيفَ يعودُ مريضٌ مريضا

وازن في القسم الثاني قول النابغة التغلبي:

بَخِلْنا لبخلكِ قَدْ تعلمينَ
وكيف يعيبُ بخيلٌ بخيلا

٨ـ فإن جعل مكان كل لفظة ضدّها، فذلك هو العكس، كقول ابن أبي قيس:

سـودُ الـوجـوهِ، لئيمـةٌ، أحسـابُهُـمْ
فُطْـسُ الأنـوفِ مِـنَ الطّـرازِ الآخـرِ

أخذه مِن بيت حسّان بن ثابت:

بيـضُ الـوجـوهِ، كـريمـةٌ أَحسـابُهـمْ
شُـمُّ الأنـوفِ مـن الطّـرازِ الأولِ

٩ـ فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر، وكانا في عصر واحد، فتلك هي الموارِدة، وقد ادّعاها قوم في بيت امرىء القيس وطرفة.

ولا يصحح ابن رشيق هذا، لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلاً، واسمه وشعره أشهر من الشمس. فكيف يكون هذا موارِدة؟

١٠ـ وإن ألف البيت من أبيات قد ركّب بعضها من بعض، فذلك هو الالتقاط والتلفيق، كقول يزيد بن الطّثرية:

إذا مـا رآنـي مقبـلاً غـضّ طَـرْفَـهُ
كـأن شُعـاعُ الشمـسِ دونـي يقـابُلِـهْ

فأوله من قول جميل:

إذا مـا رأونـي طـالِعـاً مِـنْ ثَنيـةٍ
يقـولـون: مَـنْ هـذا؟ وقـد عـرفـونـي

ووسطه من قول جرير:

فغـضّ الطّـرفُ إنـكَ مِـنْ نُمَيْـرٍ
فـلا كَعْبـاً بلغـتَ ولا كِـلابـا

١١ـ وسوء الاتباع أن يعمل الشاعر معنى ولفظاً رويين، ثم يأتي من بعده، فيتبعه على رداءته، كقول أبي تمام:

بـاشَـرْتُ أَسْبـابَ الغنـىٰ بمـدائـح
ضَـرَبَـتْ بـأبـوابِ الملـوكِ طبـولا

فقال المتنبي:

إذا كـــانَ بَعْـــضُ النّـــاسِ سيفـــاً لـــدولـــةٍ
ففـــي النـــاسِ بـــوقـــاتٌ لهـــا وطبـــولُ

١٢ـ ومما يعدُّ سرَقاً وليس بِسَرق: اشتراك اللفظ المتعارف، كقول عنترة:

وَخَيْـــلٍ قَـــدْ دَلفـــتُ لهـــا بخيـــلٍ
عليهـــا الأُسْـــدُ تهتصـــرُ اهتصـــارا

وقول عمرو بن مِعِد يكرب:

وَخَيْـــلٍ قَـــدْ دَلفـــتْ لهـــا بخيـــلٍ
تحيـــةَ بينَهـــم ضـــربٌ وجيـــعُ

وقول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

وَخَيْـــلٍ قَـــدْ دلفـــتُ لهـــا بخيـــلٍ
فـــدارتْ بيـــنَ كبشيهـــا رحـــاهـــا

ويعرض عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) للسرقات في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، فيرى أن السرقة إنما تكون في المعنى، أو في الصياغة، وأن المعنى إما أن يكون عقلياً، أو تخييلياً. والأول يجري مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء صدقاً وحقاً. والثاني كثير الأنواع، ولكن مردُّه شيئان: التشبيه الضمني، وحسن التعليل. ولاتتحقق السرقة في الفنون الأدبية ومعانيها الرئيسية كالمدح بالكرم أو الشجاعة، ولا في المعاني والصور المشتركة كتشبيه الكريم بالبحر والشجاع بالأسد. وإنما تدعى السرقة في المعاني التي تحتاج إلى ذكاء واجتهاد، أو في الصنعة البديعية وحسن الأداء. ويكون الاحتذاء ظاهراً أو خفياً.

ثم جاء ابن الأثير (٦٣٧هـ) فكتب عن السرقات في كتابه النقدي (المثل السائر). فقال إنه «لايستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، ولكن لاينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق، فتنادي على نفسك بالسرقة،

فكثيراً ما رأينا مَنْ عجل في ذلك فعثر»[1].

وقد أعاد ابن الأثير التقسيمات السابقة للسرقة، فقسمها إلى ثلاثة أقسام:

١ـ النّسخ، وهو أخذ اللفظ والمعنى برمّته من غير زيادة عليه. مأخوذاً من نسخ الكتاب.

٢ـ السّلخ، وهو أخذ بعض المعنى، مأخوذاً من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.

٣ـ المسخ، وهو إحالة المعنى إلى مادونه، مأخوذاً من مسخ الآدميين قردة.

ثم يمضي ابن الأثير مفرّعاً: فيقسم النسخ إلى نوعين: وقوع الحافر على الحافر، والذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ. ويقسم السلخ إلى اثني عشر نوعاً: أخذ المعنى واستخراج منه ما يشبهه، وأخذ المعنى مجرداً عن اللفظ. وأخذ المعنى ويسير من اللفظ، وأخذ المعنى فيعكسه، وأخذ بعض المعنى، وأخذ المعنى فيزيد عليه، وأخذ المعنى فيكسىٰ عبارة أحسن، وأخذ المعنى فيسبك سبكاً موجزاً، وأخذ المعنى العام فيجعل خاصاً، وأخذ المعنى الخاص فيجعل عاماً، وزيادة البيان مع المساواة في المعنى، واتحاد الطريق واختلاف المقصد، وما يتوارد عليه الشعراء.

ثم تحدث حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) عن السرقات أيضاً، فأوضح أن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر، متصوراً في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها مالا ارتسام له في خاطر، وإنما يهتدي إليه بعض الأفكار في وقت ما يكون من استنباطه.

فأما ما يوجد مرتسماً في كل فكر، فمثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام. ويرى أنه لاسرقة في هذا النوع ولا حرج في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها سواء، ولافضل لأحد على أحد فيها إلا

---

(١) المثل السائر ٣/٢١٨.

بحسن تأليف اللفظ، فإذا تساوى تأليف الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن قلت عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادة العبارة عنه، وإن قصرت فذلك هو الانحطاط.

وأما مايكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، فلا يتسامح في التعرض لشيء منه إلا بشروط، منها: أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه حسنه، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه. فما وجد فيه شرط من هذه الشروط، أو ما جرى مجراها، فسائغة مجاذبة الشاعر فيه مَنْ تقدمه، وماليس داخلاً تحت تلك الشروط فهو سرقة محضة.

وأما مالا ارتسام له في خاطر، وإنما يهتدي إليه ببعض الأفكار في وقت ما يكون من استنباطه، فيرى حازم أنه النادر من المعاني، وليس له نظير. ويسميها (المعاني العقم). فمن نقلها من غير زيادة فهو مفتضح، لأنه تعرض لسرقة مالايخفي على أحد أنه سرقه، ومن أبرزها في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسم الأول الفضل، إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر. فإذا زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ فقد استحق المعنى عليه(١).

أما الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) فقسد انتهت على يديه السرقة إلى نوعين: ظاهر، وغير ظاهر، أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله مع اللفظ كله، أو بعضه، أو وحده. فإن أخذ اللفظ كله من غير تغيير لنظمه فهو مذموم، لأنه سرقة محضة، ويسمى نسخاً وانتحالاً، وإن كان مع تغيير لنظمه، أو أخذ بعض اللفظ سمي إغارة ومسخاً. فإن كان الثاني أبلغ لاختصاصه بفضيلة، فممدوح، كقول بشار:

مَــنْ رَاقَــبَ النَّـــاسَ لَــمْ يَظْفَــرْ بحـــاجتِــهِ
وَفـــازَ بـــالطيّبـــاتِ الفـــاتـــكُ اللَّهِـــجُ

---

(١) منهاج البلغاء ١٩٢ـ١٩٦.

وقول مسلم:

مَـــنْ رَاقَـــبَ النَّـــاسَ مَـــاتَ هَمّـــاً
وَفَـــازَ بـــاللّـــذةِ الجســـورُ

وإن كان دونه، فمذموم، وإن كان مثله فالفضل للأول.

وأما النوع غير الظاهر من السرقة فمنه أن يتشابه المعنيان، ومنه أن يكون الثاني أشمل، ومنه القلب (وهو أن يكون الثاني نقيضاً للمعنى الأول)، ومنه أن يؤخذ بعض المعنى ويضاف إليه ما يحسنه[1].

(١) التلخيص ٤٠٨.

السّلب والإيجاب

هو أن يقصد المتكلم تخصيص شيء بصفة فينفيها عن جميع الناس، ثم يثبتها له مدحاً أو ذمّاً.

وعند العسكريّ (٣٩٥هـ): «هو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة والنهي عنه في جهة، ومايجري مجرى ذلك» كقوله تعالى: ﴿ولاتقل لهما أف ولا تنهرهما، وقل لهما قولاً كريماً﴾[١]، وكقول السموءل:

وَنُنْكِـرُ إنْ شِئْنَـا علـىٰ النَّـاس قَـوْلَهَـمْ
ولا يَنكـرون القـولَ حيـن نقـولُ[٢]

---

(١) الصناعتين ٤٥٦.

(٢) الصناعتين ٤٥٧ وديوان الحماسة ١/٣١.

السِّناد

(السِّناد) مصطلح عروضي من عيوب الشعر. وهو اختلاف الإرداف (ماقبل حرف الرّويّ) سواء كان الاختلاف بحركة أو بحرف، وهو مشتق من تساند القوم إذا جاؤوا فرقاً لايقودهم رئيس. وقيل: بل هو قولهم ناقة سناد: إذا كانت قوية صلبة[1].

وأول من تنبه لهذا المصطلح الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول: «وسمّيت تغيّر ما قبل حرف الروي سناداً، من مساندة بيت إلى بيت إذا كان واحد منهما ملقى على صاحبه ليس مستوياً»[2].

والسِناد عند ابن سلاّم (٢٣١هـ) هو أن تختلف القوافي نحو: (نقيب، وعيب)، و(قريب، وشيب)[3].

والسِناد عند ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «أن يختلف إرداف القوافي»[4] مثل قول عمرو بن كلثوم:

ألا هبي بصحنِكِ فاصبحينا

فالحاء مكسورة، وقال في بيت آخر:

تصفّقها الرياحُ إذا جرينا

فالراء مفتوحة، وهي بمنزلة الحاء.

والسناد عند قدامة (٣٣٧هـ) من عيوب القافية، وهو «أن يختلف تصريف

---

(١) العمدة ١٢١.

(٢) الموشح ١٦.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٧٥.

(٤) الشعراء والشعراء ٤٢.

القافية»[1]. ويقصد بذلك اختلاف حركة ما قبل الروي، أي سِناد الحذو. ومثاله:

ففاجأها وقَدْ جَمَعَتْ جُموعاً
على أبواب حِصن مصلتينا
فَقَدْمتُ الأديمَ لراهشيه
وألفى قوْلَها كَذِباً ومَيْنا[2]

وبهذا ينفرد قدامة بتعريفه الخاص للسناد، مخالفاً بذلك تعريف ابن سلاّم.

ويميز ابن رشيق (٤٥٦هـ) أنواع السناد: فمنها أن يختلف الحذو، وهو حركة ما قبل الردف، فيدخل شرط الألف ـ وهي الفتحة ـ على الياء والواو (خموشا، قريشا)، ومنها اختلاف الإشباع (والقصيدة كلها إشباع)، ومنها إرداف قافية وتجريد أخرى (توصه، تعصه)، ومنها تأسيس قافية دون أخواتها (اسلمي، العالم)، ومنها اختلاف التوجيه (افر، صبر)[3].

---

(١) نقد الشعر ٢١٢.

(٢) نفسه ٢١٢.

(٣) العمدة ١/١٦٧.

الشّوارد

(الشّوارد) في اللغة: مِنْ شَرَدَ البعير، إذا استعصى وذهب على وجهه نافراً.

وفي المصطلح النقدي: قواف شوارد، أي تشرد في البلاد كما يشرد البعير.

و(الشوارد) هي الأبيات التي لايصدّها عن السيرورة في الآفاق صادّ، نظراً لقوة موجبات السيرورة بها. قال الجاحظ (٢٥٥هـ) «وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد، ومنها الشواهد، ومنها الشوارد»[1].

---

(١) البيان والتبيين ٢/٦.

الشّــوهاء

(الشّوه) لغة: القبح، والحسن. وهو من الأضداد.

وفي المصطلح البلاغي: الخطبة الشوهاء هي التي لم توشّح بالقرآن، وتزيّن بالصّلاة على النبيّ[1]، وذلك عيب عندهم.

يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): «والعرب تذكر من خطب العرب الشوهاء. وهي خطبة سحبان وائل قيل لها ذلك لحسنها، وذلك أنه خطب بها عند معاوية، فلم ينشد شاعر ولم يخطب خطيب»[2].

---

(١) البيان والتبيين ٢/٦.

(٢) البيان والتبيين ١/٣٤٨.

الصّنعة والطّبع

(الطّبع) لغةً: السّجية التي جبل الإنسان عليها. واصطلاحاً يلتقي بالمعنى اللغوي، فهو نقيض الصنعة والتكلف في الشعر. والشعر المطبوع، عند النقاد العرب، هو ما أتى عن الشاعر عفواً، دون تكلف أو تصنّع.

ولعل مما يفسر إعجابهم بالصنعة أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصوّر مهارتهم وإجادتهم، فربيعة بن عدي كان يسمى (المُهلهل)، لأنه أول من هلهل الشعر وأرقه[١]. وكان طُفيل الغَنوي يسمى (المحبّر) لتزيينه شعره[٢]. وسموا النمر بن تولب (الكيّس) لحسن شعره[٣]. وأسموا (النّابغة) لنبوغه في شعره[٤]. و(المرقّش) لتحسينه شعره وتنميقه[٥]. وسمي علقمة: (الفحل) لجودة أشعاره[٦].

كما سموا القصائد بأسماء تصوّر - هي الأخرى - مبلغ تفوقهم وإجادتهم، فسمّوها (اليتيمة)[٧]، و(السّموط)[٨]، و(الحوليّات)، و(المقلّدات)، و(المنقّحات)، (المحكمات)[٩]. وهذا يدل على أن الشعراء كانوا يتوخون الأدوات التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح، حتى لنراهم يفخرون بمهارتهم وإجادتهم هذه، يقول مثلاً كعب بن زُهير (٢٦هـ)

---

(١) الأغاني ٥/ ٥٧ دار الكتب.

(٢) المفضليات ١/ ٤١٠ ط ليال.

(٣) الشعر والشعراء ١٧٣.

(٤) العمدة ١/ ١٣٧.

(٥) المفضليات ١/ ٤١٠.

(٦) أغاني ٢١/ ١١٢ ساسي.

(٧) أغاني ١٣/ ١٠٢ دار الكتب.

(٨) أغاني ٢١/ ١١٢ ساسي.

(٩) البيان والتبيين ٢/ ٩.

فَمَـنْ للقــوافــي شــانهــا مَــنْ يحــوكُهــا

إذا مــا ثــوىٰ كَعْــبٌ وفــوّز جَــرْوَلُ

كفيتــكَ لا تلقــىٰ مِــنَ النــاسِ واحــدا

تَنخّــلَ منهــا مثلمــا نتنخّــلُ

نثقّفهــا حتــى تليــنَ متــونُهــا

فيقصــر عنهــا كــلُّ مــا يتمثّــلُ[1]

ولعل هذا ـ أيضاً ـ ما جعل الحطيئة يقول:

الّشِعْــرُ صَعْــبٌ وطــويــلٌ سُلّمُــهْ

إذا ارتقــىٰ فيــه الــذي لا يعلمــهْ

زَلّــتْ بِــهِ إلــىٰ الحضيــضِ قَــدَمُــهْ

يُــريــدُ أن يعــربَــهُ فيُعجمُــه[2]

وخير شاعر يمثل مذهب الصنعة في الشعر الجاهلي هو زهير بن أبي سُلمى صاحب (الحوليات). فقد كان يأخذ شعره بالثقاف والتنقيح والصقل. وقد تتبع القدماء أصول هذا الشاعر. فوجدوا أنه ولد في بيئة شعرية، إذ كان زوج أمه (أوس ابن حجر) شاعراً، وكذلك كانت أخته شاعرة، وولداه وبجير كانا أيضاً شاعرين[3]، وإذا تتبعنا استمرار هذه المدرسة التي تأخذ بالصنعة لدى أبناء زهير ورواته، فقد كان ابنه كعب شاعراً، وكان الحطيئة راوية زهير شاعراً، وكان هدبة راوية الحطيئة، وجميل راوية هدبة، وكُثيّر راوية جميل[4]. وإذن فنحن إزاء مدرسة في الشعر، أستاذها أوس بن حجر وزهير، ولها تلامذة استمروا عبر العصور الأدبية حتى استلم زمامها بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس في أوائل العصر العباسي، وانتهت إلى أوج نضجها على يدي أبي تمام. وهي مدرسة «تعتمد على الأناة والرويّة، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع

---

(١) أغاني ٢/ ١٦٥ دار الكتب. ثوى وفوز: مات: تنخل: اختار

(٢) أغاني ٢/ ١٩٦ دار الكتب.

(٣) أغاني ١٠/ ٣١٤ دار الكتب.

(٤) أغاني ٩/ ٩١ دار الكتب.

السجيّة، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة. واتكأت في وصفها على التصوير المادي، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والصنعة والتنقيح»[(١)].

ولعل الأصمعيّ (٢١٠هـ) من أوائل النقّاد الذين استعملوا هذا المصطلح النقدي، فقد كان «يعيب الحطيئة ويتعقبه. فقيل له في ذلك. فقال: وجدت شعره كله جيداً، فدلّني على أنه كان يصنعه. وليس هكذا الشاعر المطبوع. إنما الشاعر المطبوع هو الذي يرمي بالكلام على عواهنه، جيده ورديئه»[(٢)] وهذا يعني أن الطبع لم يكن ـ عند الرواة والنقاد ـ مقياساً نقدياً لتمييز جيد الشعر من رديئه، بقدر ما كان معياراً لتصنيف الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين.

ثم تحدث ابن سلّام (٢٣١هـ) عن الصنعة، فقال: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[(٣)].

وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) أيضاً من أوائل الذي أذاعوا فكرة الطبع والصنعة في الشعر، حين كان يعارض الشعوبية في (بيانه). فادّعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة. أما العرب فيقولون الشعر عن طبع وسجية: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام. وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام. أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراخ أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً»[(٤)].

وليس من شك في أن الجاحظ قد بالغ في وصف الموهبة العربية ليردّ على الشعوبية، فإذا العرب يقولون بديهة وارتجالاً، على خلاف غيرهم من الشعوب،

---

(١) طه حسين ـ في الأدب الجاهلي ٢٨٦.

(٢) فحولة الشعراء ٤٨ـ ٤٩.

(٣) طبقات فحول الشعراء ص ٥.

(٤) البيان والتبيين ٣/ ٢٨.

وأكبر الظن أنه كان بصدد تفضيل العرب على غيرهم، ولو ترك نفسه على سجيتها لأثبت للعرب صعوبة في القول وصنع الشعر، إذ نراه يقول في مكان آخر: «ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) وزمناً طويلاً، ويردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه.. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلقاً»[1]. ويقول أيضاً: «كان زهير بن أبي سُلمى يسمّي كبار قصائده (الحوليات). ولذلك كان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المحكك. وقال الأصمعي: زهير بن أبي سُلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ مجهودهم، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»[2].

وإذن فالجاحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وجدت طائفة عند العرب كانت تكد طبعها في عمل الشعر وصنعه. وكانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها، وهي طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعي.

وقد عبّر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) عن الطائفتين في صورة أوضح، إذ يقول: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثّقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر، كزهير والحطيئة.. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة»[3].

---

(١) البيان والتبيين ٢/ ٩.

(٢) نفسه ٢/ ١٣.

(٣) الشعر والشعراء ١٢.

وقد اختلفت مواقف النقاد تبعاً لمدرستي الطبع والصنعة في الشعر، فآثر الأولون منهم مذهب الطبع، وذموا التكلف، يقول القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، فصار هذا الجنس إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فمن بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الاستلذاذ بمستطرف. وهذه جريرة التكلف»[١].

وقد شارك الآمدي (٣٧١هـ) في قضية العصر: الطبع والصنعة التي نجمت عن قضية سابقة عليها هي قضية (القدماء والمحدثين). وقد استهل الآمدي كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) ببيان نقدي قال فيه: إن في الشعر مذهبين متقابلين يختلفان من حيث صناعته. المذهب الأول هو مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون في صنع الشعر، بل يرسلون أنفسهم على سجيتها، ويمثلهم البحتري. وأما المذهب الثاني فمذهب البديع والصنعة حيث يبعدون في معانيهم ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح، ويمثلهم أبو تمام. وتبعاً لهذين المذهبين فقد انقسم الأدباء والنقاد إلى قسمين. فأما الكتاب والأعراب والمطبوعون وأهل البلاغة العربية، فيؤثرون مذهب الطبع، وأما أصحاب الفلسفة والمعاني العويصة وأصحاب الصنعة فيؤثرون البديع. ويحتدم الجدل بين الفريقين، كل يناصر مذهبه. فالبحتري مقلد لأنه جرى على عمود الشعر العربي، وأبو تمام مجدد لأنه جاء بمذهب جديد، أو لعله لم يأت به وإنما أخذه عن مسلم بن الوليد وبشار بن برد وسواهما. وقد أريق مداد كثير في هذه الخصومة. ومن ذلك كتاب (الموازنة) للآمدي، فقد عرض فيه لجدال الطرفين النظري في فن صاحبيهما، ثم تطرّق إلى بيان أن كل شاعر لم يسلم من الطعن على شعره، وعرض طائفة من مآخذ الرواة عليهم، ثم تحدث عن سرقات أبي تمام وأخطائه وسوء استخدامه

---

(١) الوساطة ٢٤ـ ٢٥.

للبديع، وعرض طائفة من استعارات أبي تمام القبيحة، وأرجع قبحها إلى كثرة ما يجري فيها من تشخيص، وعرض لبعض جناسات أبي تمام التي فاته التوفيق فيها، كما عرض ما أساء فيه من الطباق، وتحدث عن سوء نظمه، وتعقيد ألفاظه، وما يجري في شعره من الغريب ثم تحدث عن سرقات البحتري وأخطائه في المعاني والألفاظ وما أساء فيه من طباق وجناس وغيرهما. ثم انتهى إلى الموازنة بين معاني الشاعرين في الموضوعات المختلفة، فأعلى كفة البحتري. وكشف، في النهاية، عن ميله إلى أسلوب البحتري ذي الديباجة الحسنة.

ويقول المرزوقي (٤٢١هـ) : «متى رفض التكلف والتعمّل، وخلّى الطبع المهذب بالرواية، المدرّب في الدراسة، لاختياره، فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعفواً بلا جهد، وذلك هو الذي يسمى: المطبوع، ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف، عاد الطبع مستخدماً متملكاً، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها وتردد في قبول ما يؤديه إليها، مطالبة له بالإغراب في الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته، وذلك هو المصنوع»[1].

ويقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار. والمصنوع، وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة، من غير قصد ولا تعمّل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل. والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون. ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه مع بعض، واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع،

(١) شرح ديوان الحماسة ١٢.

وإيثار الكلفة. وليس يتجه أحد البتة أن يتأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها. فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد، ويأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة، مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[١].

وقد عالج ابن الأثير (٦٣٧هـ) مسألة الصنعة من خلال حديثه عن البديع والتصنع، فأخذ فيهما بمبدأ الذوق والفطرة، رغم تأخره الزمني، وحمل على تدخل العقل، وحاول التوفيق بين موجبات الذوق وموجبات الصنعة، فحمل على زعيم مذهب التصنيع في عصره: الحريري، ولم يعجبه التكلف الذي تنضح به مقاماته، فقال: «ولقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همّهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أي من الغثاثة والبرد يعتقد أنه أتى بأمر عظيم»[٢]. وهذا يعني أن ابن الأثير يحمل على التكلف الممقوت، لا على الصنعة الجيدة.

وأما الفئة الثانية من النقاد، وهم المتأخرون فقد مالوا إلى التكلف، وأصبح التصنّع محمدة في نظرهم، يمجّدون الشاعر بها، ويشيدون بفضله من أجل الإكثار منها. ولم يكن ذلك إلا عن انحراف في الذوق الأدبي والبلاغي السليم، وكان هذا نذير سوء بانحطاط البلاغة العربية.

ومن هذا العرض المختصر لآراء النقاد القدماء يبدو أسلوب الشعر على ثلاثة أضرب:

١ـ الشعر المطبوع الذي يأتي عفواً، ولا يتكلف فيه الشاعر جهده فإذا جاء فيه بعض ألوان الزخرف البديعي فهو غير مقصود، بل يأتي عفواً، كما نجد في

---

(١) العمدة ١/ ٨٢ وما يليها.

(٢) المثل السائر ٢/ ٦٣.

شعر امرىء القيس مثلاً.

٢ـ الشعر المصنوع، وهو أقرب إلى المطبوع، وفيه يقف الشاعر عند إنتاجه، يغيّر فيه ويبدّل، كي يظفر بمحسن بديعي. ولكنه لايتلمّس البعيد من ذلك، ولا يضني نفسه في إخضاع المعنى لهذا المحسّن البديعي، بل يكون قريب المأخذ، كما نجد في شعر البحتري.

٣ـ الشعر المتصنّع أو المتكلّف. والشاعر فيه يكون همّه الأول أن يملأ شعره بالصنعة والزخارف، يتلمّسها طوعاً وكرهاً، ولا يبالي أن يكون المعنى غامضاً أو تافهاً. قريباً أو بعيداً، شريفاً أو وضيعاً، ويمثّلون له بشعر أبي تمام.

الضَّرورات الشعرية= الجوازات الشعرية الرّخص في الشعر= الضّرائر:

يستلزم بناء الشعر، على صورته المعروفة بقيوده من الوزن والقافية، أن يلجأ الشاعر أحياناً إلى ما يدفعه إلىٰ الحذف في بنية اللفظة، أو في تركيب الجملة. وقد يقتضيه أن يضيف إلى هذه البنية، تلافياً لقصور اللفظ الذي يناسب المعنى.

وقد دخلت الضرورة في ميادين البحث اللغوي، والنحوي، والنقدي، فدخلت ميدان اللغة لأن الضرورة تدفع الشاعر - أحياناً - إلى تغيير صورة اللفظة، حذفاً أو زيادة أو عدولاً عن القياس في بناء الأبنية، كقول لبيد:

دَرَسَ المَنا بمتالعٍ فأَبانِ[1]

يريد (المنازل).

كما دخلت الضرورة ميدان النحو لكون الضرورة تدفع الشاعر إلى مخالفة القياس في بناء الجملة أو التركيب اللغوي. ولقد كان النحويون يقفون إزاء الأبيات التي اشتملت على ما يخالف أقيستهم. فيعمدون إلى التأويل والتعليل، الأمر الذي أدخلها ضمن الخلاف النحوي. يقول ابن جنّي: «واعلم أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس، وإن لم يرد به سماع، ألا ترى إلى قول أبي الأسود الدؤلي:

لَيْتَ شِعْري عَنْ خليلي ما الذي
غالَهُ في الحبِّ حتىٰ وَدَعَه[2]

يريد: ودع، بمعنى ترك، فالمستعمل منه المضارع والأمر دون الماضي.

---

(١) الخصائص ١/ ٨٠.

(٢) الخصائص ١/ ٣٩٦.

ودخلت الضرورات ضمن مجال النقد والبلاغة، إذ كان النقاد ينظرون إلى هذه الضرورات نظرة ذوقية، فينبهون إلى الحسن منها، ويشيرون إلى القبيح. يقول أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): «وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم ـ كان ـ بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلّة، وما كان ـ أيضاً ـ تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج فيها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم مافيه أدنى عيب، لتجنّبوها»[1].

وهكذا يقف العسكري ـ على نقيض ابن جنّي ـ فيدعو إلى اجتناب الضرورات، على الرغم من إجازة أهل اللغة لها، كما يذهب القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) إلى أنها «عيب في اللفظ والمعنى والإعراب»[2].

وقد سماها (أغاليط الشعراء) وتابعهما ابن رشيق (٤٥٦هـ) الذي يستهل باب (الرّخص في الشعر) في كتابه (العمدة) بالقول: «وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لاخير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض. ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلّتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب»[3].

ويمكن تصنيف الضرورات الشعرية في ثلاث: ضرورات الحذف، وضرورات الزيادة، وضرورات التغيير. أما ضرورات الحذف فمن ضمنها: حذف الحركة كقول الطِّرِماح بن حكيم:

تَميمٌ بطُرْقِ اللؤمِ أهدىٰ مِنَ القَطا
وَلَوْ سَلكتْ طُرْقَ المكارمِ ضلّتِ[4]

(١) الصناعتين ١٤٣.

(٢) الوساطة ٤.

(٣) العمدة ٢/ ٢٦٩.

(٤) ديوانه ٥٩.

فأسكن الراء عن (طرق) في الموضعين).

وحذف الحرف كقول عمر بن أبي ربيعة:

ثُمَّ قالوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْراً
عَدَدَ الرَّمْلِ والحصىٰ والترابِ[1]

أراد: أتحبها؟

وحذف الكلمة كقول أبي ذؤيب الهُذليّ:

وعليهما مَسْرودتانِ قضاهما
داودُ أو صنَعَ السوابغَ تبّعُ[2]

أراد: درعان مسرودتان.

وحذف الجملة، كقول الشاعر:

احفظْ وديعتَكَ التي استودعتَها
يومَ الأعاربِ إنْ وَصَلَتْ، وإِنْ لَمِ[3]

أراد: وإن لم تصل.

وأما ضرورات الزيادة. فمن ضمنها زيادة حركة، كقول الشاعر:

أرتنيَ حِجْلاً علىٰ ساقِها
فهشَّ فؤداي لذاك الحجِل

أبدل السكون في جيم (الحجل) كسرة.

ومنها زيادة حرف، كقول الشاعر:

أَلَمْ يأتيكَ والأنباءُ تنمى
بما لاقتْ لبونُ بني زيادِ[4]

---

(١) ديوانه ٣٠.

(٢) ديوان الهذليين ١٩.

(٣) شرح المفصل ٨/١١١.

(٤) أمالي الشجري ١/٨٦.

فزاد الياء في: يأتك.

وأما ضرورات التغيير، فمن ضمنها تغيير الحركة، كقول الشاعر:

سَــأتــركُ منــزلــي لبنــي تميــم
وأَلحــقُ بــالْعــراقِ فــأستــريحــا[1]

ومنها تأنيث المذكر، كقول قيس ليلى:

وَمَــا حُــبُّ الــدّيــارِ شَغَفْــنَ قلبــي
ولكــنْ حُــبُّ مَــنْ سَكَــنَ الــدّيــارا[2]

وكان يجب أن يقول: (شغف) قلبي، إلا أنه أنّث اضطراراً.

ومنها تذكير المؤنث، كقول الشاعر:

فــلا مُــزْنَــةٌ وَدَقَــتْ وَدْقَهــا
ولا أرضَ أَبْقَــلَ إِبقــالَهَــا[3]

ذهب بالأرض إلى الموضع والمكان.

ومنها المفرد يُراد به الجمع، كقول العباس بن مرداس:

فَقُلنــا اسلمــوا إنّــا أخــوكــم
فَقَــدْ بَــرِئَــتْ مِــنَ الإحــنِ الصّــدورُ[4]

أراد: إننا إخوانكم.

ومنها الجمع يراد به المفرد، كقول امرىء القيس:

يَــزِلُّ الغــلامُ الخِــفُّ عــنْ صَهَــواتِــهِ
وَيلْــوي بــأثْــوابِ العنيــفِ المُثقّــلِ[5]

---

(١) سيبويه ٣/٣٩.

(٢) خزانة الأدب ٢/١٦٩.

(٣) الخصائص ٢/٤١١.

(٤) ديوانه ٥٢.

(٥) ديوانه ٥٤.

قال: صهواته، وليس للجواد إلا صهوة واحدة.

ومنها إفراد المثنى، كقول ضابىء البرجمي:

فَمَنْ يَكُ أَمسىٰ بالمدينة رحْلُهُ
فإنّي، وقيّاراً، بها لَغَريبُ(1)

أراد لغريبان.

ومنها القلبَ، كقول رؤبة:

ومَهْمَهٍ مغبرّةٍ أرجاؤهُ
كأنَّ لونَ أرضِهِ سماؤهُ(2)

فهو يريد: كأن سماءه، لغبرتها، لون أرضه، فجعل المسند إليه مسنداً.

---

(1) نوادر أبي زيد ٢٠.

(2) ضرائر الشعر لابن عصفور ٢٦٨.

الطَّبقات

إن التمييز بين الجيد والرديء أمر سهل، ولكن التمييز بين المتشابهين من فن واحد هو أمر صعب، ومن هنا نشأ في تاريخ الأدب العربي فن عرف باسم (طبقات الشعراء). ثم أصبحت كلمة (طبقات) عنواناً لكتب متعددة في تاريخ الأدب (طبقات الشعراء لابن سلّام، وطبقات الشعراء لابن المعتّز، وطبقات الشعراء لابن قتيبة) وفي غير تاريخ الأدب (الطبقات في تراجم الصحابة لابن سعد، وطبقات الأطباء، وطبقات النحاة.. إلخ). وأغرم مؤرخو الأدب خاصة بتقديم بعض الشعراء على بعض، وتضاربت آراؤهم في ذلك حتى إننا لانجد لهم إجماعاً على أحد، يقول ابن سلّام: «ما ينتهىٰ إلى واحد يجتمع عليه، كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجمل الناس»[١].

وكان النقاد يتخذون لتفضيل شاعر على آخر مقاييس مختلفة: فمنهم من يقدّم الشاعر لتقدمه الزمني، ومنهم من يقدّم الشاعر لجودة ألفاظه، ومنهم من يقدّمه لحسن معانيه، ومنهم من ينحاز هوى وعصبية. ولاشك أن كل هذه المقاييس مرفوضة إلا المقياس الجمالي الذي يحكم على الشعر لاعلى الشاعر، ومن هنا قال ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[٢].

ولعل ابن سلّام (٢٣١هـ) هو أول من جاء بفكرة (الطبقات) وبنى عليها كتابه (طبقات الشعراء)[٣]، فذكر من شعراء الجاهلية عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء. ثم أتبعهم بذكر ثلاث طبقات أخرى هي: أصحاب المراثي، وشعراء القرى، وشعراء اليهود. كما جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات

(١) طبقات ابن سلّام ١٦ والعمدة ١/٧٦.

(٢) طبقات ابن سلّام ٣.

(٣) المصدر نفسه ١٣٤.

أخرى، منتهياً بذلك إلى أواخر العصر الأموي، ولم يتحدث عمن نشأ بعدهم من الشعراء حتى عصره.

ويبدو أن (الفحولة) هي الأساس الأول الذي أقام عليه ابن سَلاّم تمييزه بين الشعراء. فكل من ذكرهم في كتابه شعراء فحول. وقد صرّح بذلك في قوله: «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً». ورغم أنه لم يصرّح بهذا المقياس النقدي عندما ذكر طبقات الشعراء الإسلاميين فإنه يستنتج من طبيعة عمله. وهذا يعني أنه اعتمد على فكرة الأصمعي في تقسيمه الشعراء إلى فحول وغير فحول، فزاد ابن سلام بأن جعل الفحولة تتفاوت في طبقات.

كما اعتمد مقياساً نقدياً ثانياً هو التشابه في الموضوع، فقد جمع أصحاب المراثي في طبقة واحدة، وكذلك وضع الشعراء الغزليين، والرّجاز، وشعراء القرى، وشعراء اليهود، كُلٌّ في طبقة.

ثم اعتمد مبدأ نقدياً ثالثاً كان قد اعتمده الأصمعي من قبل هو مبدأ الكمّ. فالفحولة لاتتحقق بقصيدة أو بعدد قليل من القصائد، بل لابد من الكثرة في جيد شعر الفحل، وعلى هذا الأساس أبعد «أربعة رهط محكمون مقلّون»[1].

كما قدم طَرَفة وَعَبيد، رغم أنه لم يصح لهما إلا عشر قصائد، فافترض أن شهرتهما وتقدمهما يوجبان أن يكون لهما شعر كثير إلا أنه ضاع، وضياعه لا يحرمهما التقديم.

---

(١) طبقات ابن سلاّم ١٤٣.

الطِّباق = المطابقة

(الطِّباق) هو الجمع بين الضدين، أو بين الشيء وضده. وهو أنواع: طباق سلب، وطباق إيجاب، وطباق تضاد. ويكون في لفظين: أسود وأبيض، يحي ويميت. وهو من المحسنات المعنوية التي تقوي الكلام وتكسبه الرونق. وقد أدخل القدماء فيه المقابلة: وهي أن يؤتىٰ بمعنيين متوافقين، أو أكثر، على الترتيب، مثل: فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً.

والخليل ذكر الطباق كمصطلح بلاغي. وسمّاه (المطابقة)[١]. وعنه نقله ابن المعتّز (٢٩٦هـ)[٢]. وكذلك القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) يسمّيه (المطابقة). والعسكريّ (٣٩٥هـ) الذي يقول: أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرّ والبرد[٣]

وثعلب (٢٩١هـ) سمّاه (مجاورة الأضداد).

وقد خلط قُدامة (٣٣٧هـ) بين المطابقة والتجنيس. فقال عن المطابقة إنها «اتحاد اللفظ واختلاف المعنى[٤]». وقد جرّ عليه هذا الخطأ انتقادات النقاد اللاحقين أمثال الآمديّ[٥]، والعسكريّ[٦]. وابن رشيق[٧]. وابن سناء المُلْك[٨].

---

(١) ابن المعتز ـ البديع ص٢٥.

(٢) نفسه ص ٣٦.

(٣) الصناعتين ٣٢٩.

(٤) منهاج البلغاء ٤٨.

(٥) الموازنة ١/٢٧٤.

(٦) الصناعتين ٣٢٩.

(٧) العمدة ٢٤٤.

(٨) دار الطراز ٢/٣٧٨.

يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «المطابقة في الكلام أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه». والمطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في الكلام، إلا قدامة ومن اتبعه فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً. ويفرد ابن رشيق باباً لـ(ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة): وهو أن يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين، كقولهم (جلل) بمعنى صغير، و(جلل) بمعنى كبير، فإن باطنه مطابقة وظاهرة تجنيس، ومثله (الجون) للأبيض والأسود.

ويقول ابن سناء المُلْكَ (٦٠٨هـ): «التطبيق ويقال له التضاد أو التكافؤ والمطبق، وهو أن يؤتى بالشيء وضده. وأكثر العلماء متفقون على هذه التسمية إلا قُدامة فإنه قال: لقب المطابقة يليق بالتجنيس».

العتاب

(عتب) بمعنى وجد، و(العتاب): مخاطبة الإدلال ومذاكرة الموجدة[١].

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أن العتاب «هو طلب الإبقاء على المودة، وأنه من أبواب الخديعة.. فإذا قل كان داعية الألفة وقيد الصحبة.. وللعتاب طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف. وقد يعرض فيه المنّ والإجحاف مثلما يشركه الاعتذار والاعتراف»[٢].

ومن أحسن ما قيل في العتاب قول أُميّة بن أَبي الصّلْت لعبد الله ابن جدعان:

أَأَذْكُرُ حاجتي أَمْ قَدْ كفاني
حياؤُكَ، إنّ شيمَتَكَ الحياءُ[٣]

ومن جيّد معاتبات المتنبيّ لسيف الدولة قوله:

يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إلاّ في معاملتي
فيكَ الخِصامُ وأَنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

أُعيذُها نَظَراتٍ مِنْكَ صادقةً
أَنْ تحسب الشَّحْمَ فيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ

إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ ما قَالَ حاسِدُنا
فما لِجُرْحٍ إذا أَرْضاكُمُ أَلَمُ[٤]

---

(١) مختار الصحاح للرازي ـ مادة (عتب)

(٢) العمدة ص ٣٧٤.

(٣) العمدة ص ٣٧٤.

(٤) العمدة ص ٣٧٥.

ومن جيّد معاتبات بشّار بن بُرْد قوله:

إِذا كُنْتَ فـي كُـلِّ الأمـور مُعـاتبـاً
صَـديقَـكَ لَـمْ تَلْـقَ الّـذي لا تُعـاتِبُـهْ
فَعِـشْ واحـداً أَوْ صِـلْ أَخـاكَ فـإِنّـهُ
مُقـارِفُ ذَنْـبٍ مَـرّةً ومُجـانِبُـهْ[1]

---

(١) العمدة ص ٣٧٧.

العكس

هو أن تقدم في الكلام جزءاً ثم تعكس بأن تقدم ما أخرت، وتؤخر ما قدمت. ومثاله: (كلام الملوك ملوك الكلام). وقد أخذ العسكريّ (٣٩٥هـ) بهذا التعريف، وقال: إن بعضهم يسميه (التبديل). ومثل بقوله تعالى ﴿يُخْرِجُ الحيَّ من المَيِّت، ويُخرجُ المَيِّتَ من الحي﴾[١].

---

(١) الصناعتين ٤١١.

العِلّة

مصطلح عروضي. وهو تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً، إذا كانت الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة. ولا يلحق إلا الأعاريض والأضرب. وهو لازم على الأغلب في سائر أبيات القصيدة.

والعِلّة نوعان: لازمة، وجارية مجرى الزحاف.

أ ـ العِلة اللازمة: منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة، ومنها ما يكون بالنقص.

١ـ علل الزيادة: وهي ثلاث:

١ـ الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

٢ـ التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

٣ـ التسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سببٌ خفيف.

٢ـ علل النقص، وهي تسع:

١ـ الحذف: إسقاط سبب خفيف.

٢ـ القطف: اجتماع الحذف والعصب.

٣ـ القصر: إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله.

٤ـ القطع: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

٥ـ الحذذ: حذف الوتد المجموع.

٦ـ الصّلْم: حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة.

٧ـ الكسف: حذف آخر الوتد المفروق.

٨ـ الوقف: تسكين آخر الوتد المفروق.

٩ـ البتر: ويتركب من الحذف والقطع.

ب ـ العلة الجارية مجرى الزِّحاف: ولا تلزم. وتلحق الأوتاد فقط. وتقع في ثواني الأسباب. وهي:

١ـ التشعيث: حذف أحد متحركي الوتد المجموع

٢ـ الحذف: إسقاط سبب خفيف.

٣ـ الخرم: حذف أول الوتد المجموع.

٤ـ الثرم: مركب من الخرم والقبض.

٥ـ الشتر: مثل الترم، ولكنه يلحق مفاعيلن.

٦ـ الخرب: اجتماع الخرم والكف.

٧ـ العضب: مثل الخرم ولكنه يلحق مفاعلتن.

٨ـ القصم: مركب من الخرم والعصب.

٩ـ الجمم: مركب من الخرم والعقل.

١٠ـ العقل: مركب من الخرم والنقص.

عمود الشعر

لم يعرف النقد العربي القديم (الأسلوب) بمعناه الحديث، وإنما تحدث النقاد القدامى عن الصياغة وجمال التركيب، ثم أوجدوا معادلاً للأسلوب تمثل لديهم في ما دعي باسم (عمود الشعر) ويعني عندهم الأسس الفنية والجمالية لفن الشعر.

والآمديّ (٣٧٠هـ) هو أول من حام حول ما أسماه (عمود الشعر). وحدده بالصفات السلبية، وأورد ما تورّط فيه أبو تمام من تعقيد، وألفاظ مستكرهة، وكلام وحشي، وإبعاد في الاستعارة، واستكراه في المعاني، مما لو عكسناه لأصبح صفات للبحتري. وليس من شك في أن الآمدي كان يؤثر طريقة البحتريّ، ومن أجل ذلك جعلها (عمود الشعر)، ونسبها إلى الأوائل، وصرّحَ بأنه من هذا الفريق: «والمطبوعون وأهل البلاغة لايكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف. وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب»[1].

ثم تناول القاضي الجرجانيّ (٣٩٢هـ) الصفات السلبية التي وضعها الآمديّ، فوضعها الجرجانيّ في صورتها الإيجابية، فإذا (عمود الشعر) ذو أركان محددة هي:

١ـ شرف المعنى وصحته.

٢ـ جزالة اللفظ واستقامته.

٣ـ الإصابة في الوصف.

٤ـ المقاربة في التشبيه.

٥ـ الغزارة في البديهة.

---

(١) الموازنة ١/٤٠١ ـ ٤٠٢.

٦ـ كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة[١].

قال: «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[٢].

ثم جاء المرزوقي (٤٢١هـ) في مقدمته لشرح (ديوان الحماسة) لأبي تمام، فاستفاد من الجرجاني في العناصر الأربعة الأولى، واستغنى عن العنصرين الخامس والسادس، وأضاف ثلاثة عناصر جديدة، فإذا عمود الشعر عنده يحدد بالعناصر السبعة التالية:

١ـ شرف المعنى وصحته.
٢ـ جزالة اللفظ واستقامته.
٣ـ الإصابة في الوصف.
٤ـ المقاربة في التشبيه.
٥ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.
٦ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له.
٧ـ مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[٣].

واستخلص عيار كل عنصر من هذه العناصر من المحصول النقدي الذي سبقه لدى الآمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا:

١ـ فعيار المعنى: أن يعرض على العقل الصحيح، فإذا قبله كان مقبولاً، وإلا نقص بمقدار ما فيه من باطل وخطأ.

٢ـ وعيار اللفظ: الذوق المرهف الذي هذّبته الرواية، وصقلته الثقافة.

٣ـ وعيار الإصابة في الوصف: ما أوتيه الأديب من ذكاء وحسن تمييز.

٤ـ وعيار المقاربة في التشبيه: التفطّن لما بين الأشياء من صلات، وحسن

---

(١) الوساطة ٣٣ـ٣٤.

(٢) الوساطة ٣٤.

(٣) المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة ص ٩.

تقدير هذه الصلات حتى يوقع التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحاً.

٥ـ وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرافيه، واستسهلاه، بلا ملل ولا كلال، فذاك توشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً.

٦ـ وعيار الاستعارة: الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به.

٧ـ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدّربة، ودوام المدارسة[١].

فكانت صياغة المرزوقيّ (لعمود الشعر) هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع الهجري على نحود لم يسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده.

---

(١) نفسه ١٠ ـ ١١.

عيوب الشعر

عيوب الشعر ثلاثة: الإخلال، والسرقة، والضرورة[1]، ولكل فروع:

فالإخلال يتعلق بعيوب اللفظ أو المعنى أو الوزن والقافية، ومنه:

١ـ سوء اللفظ، وذلك بأن يكون اللفظ غثاً ساقطاً، أو مقعّراً حوشياً.

٢ـسوء الابتداء، ومنه سوء المواجهة، وما يكره أو يتطيّر به.

٣ـ الانتباه، وهو قطع الكلام عما قبله عند الانفصال من الغزل إلى المديح

٤ـ التباعد، وهو ذكر الشيء مع ما هو بعيد عنه.

٥ـ سوء الترتيب، وذلك بأن يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم.

٦ـ التكرير، وهو إعادة اللفظ في الشعر لغير وجه يسوّغه.

٧ـ الاعتماد، وهو أن يؤتى في البيت بلفظة حشواً لا معنى لها إلا إقامة الوزن.

٨ـ المعاظلة، وهي فساد الاستعارة.

٩ـ الاجتماع، وهو اجتماع المصراعين في مصراع واحد.

والسرقة على أنواع أيضاً، فمنها:

١ـ الاغتصاب، وهو أن يأخذ الشاعر بيت شاعر آخر اغتصاباً.

٢ـ الانتحال، وهو ادعاء الشاعر شيئاً من شعره غيره.

٣ـ الاهتدام، وهو أن يأخذ الشاعر بيت الشعر فلا يغيّر منه إلا القليل.

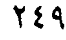
٤ـ الإغارة، وهي أن يأخذ معنى البيت ببعض لفظه.

٥ـ النظر، وهو أن يرى الشاعر معنى لغيره فينحو منحاه من غير أخذ شيء من لفظه.

٦ـ الاختلاس ويسميه بعضهم (القلب).

---

(١) الرنديّ ـ الوافي ١٤٠.



٧ـ النقل، وهو نقل المعنى من باب إلى آخر.

٨ـ التلفيق، وهو جمع الكلام من مواضع شتى.

٩ـ الاحتذاء، وهو أن يتبع الشاعر طريقة غيره.

١٠ـ ما يشبه السرقة وليس منها: وهو التوارد، والاجتلاب، والتداول.

وأما الضرورات الشعرية، فهي:

١ـ التبديل.

٢ـ التقديم والتأخير.

٤ـ الزيادة والنقصان.

الـغريـب والـغـرابـة

(الغريب والغرابة) من الاصطلاحات النقدية التي تدّل على ارتباط فريق من النقاد القدامى، وهم الرواة وعلماء اللغة، بالأصالة اللغوية، وتمسّكهم بالفصيح والمتين، وقد كان إيراد الغريب والاعتداد به سمة حسنة تدل على استيعاب الشاعر للغة. وإلمامه بخباياها. ومن هنا كان إعجاب النقاد والرواة القدامى بالعجّاج وابنه رؤبة، لأنهما كانا يكثران من الغريب، يقول العجّاج عن الكميت والطرمّاح: «كانا يسألانني عن الغريب فأخبرهما به، ثم أراه في شعرهما، وقد وضعاه في غير موضعه»[1]. ويقول رؤبة: «أنا والله وأبي فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز، والله إني لخليق أن أسدّه عليهم»[2].

وحين يتحدث ابن سلاّم (٢٣١هـ) عن الشعر بوصفة صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، يذكر من هذه العلوم البصر بغريب النحو، وغريب اللغة، ويرى أنه كان لأهل البصرة في العربية قدمة، وبالنحو ولغات العرب والغريب عناية، وأن أبا عمرو كان أوسع علماً بكلام العرب ولغاتها وغريبها[3]. وغريب اللغة عند ابن سلام هو كلام العرب الشاذ الوعر الذي يندر استعماله على ألسنة الناس لصعوبته أو لقدمه.

ويتحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن الغريب في الشعر، فيعني به اللغة الشاذة النادرة[4].

وبهذا المعنى يستعمل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الغريب، فيقول: «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع

---

(١) الأغاني ٢/ ٨٠.

(٢) الأغاني ٣/ ١٦٨ والموشح ٣٠٣.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٥. ١٢، ١٤، و١٣٢.

(٤) البيان والتبيين ١/ ٦٠، ١٤٤.

الاحتجاج بشعرهم في الغريب والنحو»[1].

ويذكر المبّرد (٢٨٥هـ) أن من الشعر ماهو مستغرب[2]، ويشير ابن المعتز (٢٩٦هـ) إلى الغريب في كتابه (البديع)[3]. كما يتحدث الصولي (٣٣٦هـ) عن الشعر الغريب[4].

والغريب عند قُدامة (٣٣٧هـ) اصطلاح يدل على علم هو في مفهوم قدامة قسم من الأقسام الخمسة التي ينقسم إليها العلم بالشعر، ويعني به علم غريب الشعر ولغته. أما الاستغراب والطرفة فهما مصطلحان يوردهما قدامة في باب أنواع نعوت المعاني، ويظهر أنه يعتبرهما مصطلحاً واحداً، لأنه يعرّفه بقوله: «وهو أن يكون المعنى مما لم يُسبق إليه»[5].

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧.

(٢) الكامل ١/٣٢.

(٣) البديع ١/٣.

(٤) أخبار أبي تمام ١٢٧.

(٥) نقد الشعر ١٤.

الغَـزَل = التـشبيب = النسـيب

(الغَزَل) لغةً: حديث الفتيان والجواري[١]. واصطلاحاً: أحد الأغراض الشعرية. واللغويون لا يفرقون بين (الغزل)، و(التشبيب)، و(النسيب)، ففي (لسان العرب): شبّب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب. ونسب بالنساء: شبّب بهن في الشعر. وفي (القاموس المحيط): التشبيب: النسيب بالنساء. ومغازلة النساء: محادثتهن.

ولايمكن تحديد نشأة الغزل، ولعله ومن أقدام أغراض الشعر العربي، لارتباطه بالعاطفة الإنسانية العامة، وقد ورد هذا المصطلح لدى النقاد ومؤرخي الأدب: فابن سلّام (٢٣١هـ) لا يفرّق بين النسيب والتشبيب وهو يقول عن عبيد الله بن قيس الرّقيات: «كان غزلاً، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة. وكان عمر يصرّح بالغزل، ولايهجو، ولايمدح. وكان عبيد الله يشبّب ولا يصرّح»[٢].

كما ورد هذا المصطلح عند ابن قُتيبة (٢٧٦هـ) الذي يدعو شعر عمر بن أبي ربيعة تشبيباً، فيقول: «وكان عمر يتعرض للنساء الحواجّ، ويشبّب بهن»[٣].

وعرّف قُدامة (٣٣٧هـ) النسيب بأنه «ذكر مشاعر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن»[٤]. وأوضح الفرق بين الغزل والنسيب، فذكر للغزل معنى يقرب من معنى الحب: «أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصّبوة إلى النساء نسب بهن من أجله. والغزل إنما هو التصابي، والاستهتار بمودات النساء، أما النسيب فهو ذكر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (غزل).

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٣٠.

(٣) الشعر والشعراء ١٣٢.

(٤) نقد الشعر ١٣٩ ـ ١٤٠.

أحوال الهوى به معهن. فكأنّ النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه»[١].

وبناء على هذا التحديد للنسيب والغزل، لم يكن الغزل عنده من بين فنون الشعر، وإنما الفن هو النسيب، ولذلك عنون لهذا الفن بهذا العنوان دون ذاك، فقال (نعت النسيب). ولم يتعرّض لذكر التشبيب.

ثم وضع قدامة شروطاً لأغراض النسيب، منها: تكاثر الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهر الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وكثرة التصابي والرقة، وقلة الخشن والجلادة، وكثرة الخشوع والذلة مع قلة الإباء والعز، وسلوك طريق الانحلال والرخاوة، واجتناب التحفظ والعزيمة»[٢].

وتبع ابن رشيق (٤٥٦هـ) قدامة في التفرقة بين (النسيب) و(الغزل) لكنه خالفه قليلاً في تحديد معنى الغزل الذي عرّفه بأنه إلف النساء والتخلّق بما يوافقهن. ثم جعل الغزل والنسيب والتشبيب بمعنى واحد، متابعاً قدامة في ذلك. ووضع للنسيب شروطاً منها: أن يكون حلو الألفاظ سلهلها، قريب المعاني. غير كزّ ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، ليّن الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر»[٣].

وقد أدرك الشعراء أن الحب ينبوع هذا اللون من الشعر، وأدركوا أن هذه العاطفة إذا كانت صادقة جعلت الشعر قوياً مؤثراً، لهذا أدركوا أن جميلاً يفضل كُثَيّراً في النسيب: «إذ كان جميل صادق الصبابة. وكان كُثير يتقول، ولم يكن عاشقاً»[٤]. وقد وضع النقاد مقياس (الصدق العاطفي) مقياساً لمعرفة جودة النسيب، فما عبّر عن إحساس صادق فهو الغزل، ومالم يكن كذلك عابوه[٥].
وضرب قُدامة لذلك بعض الأمثلة، منها قول أبي صَخْر الهُذليّ:

---

(١) نفسه ١٤٠.

(٢) نفسه ١٤٠.

(٣) العمدة ٣٣٣.

(٤) العمدة ٣٣٣.

(٥) العمدة ٣٣٩.

أمـــا والّــذي أبكــىٰ وأَضْحَــكَ والّــذي
أَمــاتَ وأَحيـــا، والّــذي أَمْـــرُهُ الأَمْـــرُ
لَقَــدْ كُنْــتُ آتيهــا وفــي النفــس هَجْــرُهَــا
بتــاتــاً لأخــرىٰ الّــدهــرَ مَــاطَلــع الفجْــرُ
فمـــا هـــو إلاّ أَنْ أراهـــا فُجــاءةً
فــأبْهــتُ: لا عُــرفٌ لَــديَّ، ولا نُكْــرُ
وأَنســىٰ الــذي قــد كُنْــتُ فيــه هَجَــرْتُهــا
كمــا قَــدْ تُنسّــي لُــبَّ شــارِبهــا الخَمْــرُ[1]

وجعلوا من عيوب النسيب أن يكثر التغزل ويقل المديح، فقد حكي أن شاعراً أتى نصر بن سيار بأرجوزة فيها مائة بيت نسيباً، وعشرة أبيات مديحاً. فقال له نَصْر: والله ما أبقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب. فغدا عليه الشاعر، فأنشده:

هَـــلْ تَعْـــرِفُ الـــدَارَ لأمْ الغَمْـــرِ
دَعْ ذا، وحَبِّـــرْ مِـــدْحَـــةً فـــي نَصْـــرِ

فقال له نصر: لاهذا ولاذاك. ولكن بين الأمرين[2].

وعيوب النسيب أن ينسب الشاعر بنفسه لا بمحبوبته، كما فعل عمر بن أبي ربيعة في قوله:

بينَمـــا يَنْعـــتَنني أَبْصَـــرْنَنـــي
دونَ قَيْـــدِ الميـــلِ يَعْـــدو بـــي الأَغَـــرْ
قَـــالـــتِ الكُبْـــرىٰ: أَتعـــرِفـــنَ الفتـــى؟
قـــالـــتِ الـــوسطـــىٰ: نعـــمْ هـــذا عُمَـــرْ

---

(١) العمدة ٣٣٩.

(٢) العمدة ٣٤٠.

قالتِ الصُّغرىٰ وقد تيّمتُها:
قَدْ عَرفناهُ، وهَلْ يَخْفى القَمَرْ؟[1]

والعرب تصف المرأة بأنها هي المطلوب لا الطالبة كما هي عادة العجم[2].

وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم، وتحلو في أفواههم، فيأتون بها في شعرهم، من مثل: ليلىٰ، وهند، ودعد، وسلمىٰ، ولبنىٰ وأروىٰ، وريّا، وفاطمة، وميّة، وعَلْوة، وعائشة، والرباب، وزينب، ونُعم، وأشباههن. ولذلك قال مالك بن زغبة الباهليّ:

ومَا كانَ طبيّ حُبّها غَيْرَ أنّهُ
يُقام بسلمى للقوافي صُدورُها[3]

وأما عَزة، وبُثينة، فقد حماهما كُثير وجميل، حتى كأنما حرّما على الشعراء.

واختلفوا في أغزل بيت قالته العرب، فقال أبو عمرو بن العلاء: هو بيت عمر بن أبي ربيعة:

فَتَضاحَكْنَ وَقَدْ قُلْنَ لها:
حَسَنٌ في كِلِ عَيْنِ مَنْ تَوَدْ

وقال الأصمعي: هو بيت امرىء القيس:

وَمَا ذرّفتْ عيناكِ إلاّ لتضربي
بسهميكِ في أعشارِ قَلْبِ مُقَتّلِ

وقال الوليد بن يزيد: هو بيت جميل:

---

(١) العمدة ٣٤٠.

(٢) العمدة ٣٤٠.

(٣) العمدة ٣٣٨.

لِكُلِّ حديثٍ بينَهنَّ بَشاشَةٌ
وكُلَّ قتيلٍ عندَهُنَّ شهيدُ

وقال أبو عبيدة: هو بيت أبي نواس:

يَزيدكَ وَجْهُهُ حُسْناً
إذا ما زِدْتَهُ نَظَرا[1]

تاريخ الغزل في الشعر العربي:

سار الغزل الجاهلي في اتجاهات فرضتها ظروف الجاهليين البيئية والاجتماعية. ويمكن تصنيف الغزل الجاهلي في اتجاهين أساسيين: الاتجاه الحسي، والاتجاه العفيف. أما الاتجاه الحسيّ فيندرج تحته نوعان: الغزل الفاحش، وغير الفاحش. وفيهما أكثر الشعراء من التغزل بالنساء، ووصف مفاتنهن، وتشبيهها بأشياء مادية حسية نابعة من صميم البيئة الجاهلية وطبيعتها. ومن أمثلة هذا النوع من الغزل قول عمرو بن كلثوم:

تُريكَ إذا دَخَلْتَ علىٰ خلاءٍ
وَقَدْ أَمِنَتْ عيونَ الكاشحينا

ذِراعَيْ عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بِكْرٍ
هِجانِ اللّونِ لَمْ تَقْرأْ جنينا

وَثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العاجِ رَخْصاً
حَصَاناً مِنْ أَكُفِّ اللامسينا

وَمَأْكَمَةٍ يَضيقُ البَابُ عنها
وكَشْحاً قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جنونا

وَسَاريتي بَلَنْطٍ أَوْ رُخامٍ
يَرِنّ خَشاشُ حَلْيهما رنينا[2]

---

(١) العمدة ٣٣٨.

(٢) خلاء: أتيتها خالية. الكاشح: العدو. العيطل: الطويلة العنق من النوق. الأدماء: البيضاء، البكر: التي حملت بطناً واحداً. الهجان: البيض الكرام. تقرأ: تحمل. الرّخص: اللين.

أما الغزل الذي يُعنى بالأوصاف المعنوية للمرأة فلم يكن الشاعر الجاهلي يهتم به، وكأنما لم يكن الجاهلي يعرف الثنائية في جمال الخلقة وجمال الخُلُق، لأن الجمال عندهم كان واحداً، لا فرق فيه بين جمال الجسد وجمال الروح.

وأما الغزل الفاحش فكان من أبرز شعرائه: امرؤ القيس، والأعشى وسواهما. وفي هذا النوع صراحة وجرأة وحديث عن المغامرات والقصص الجريء الفاحش، يقول امرؤ القيس:

وَيَـــوْمَ دَخَلْـــتُ الخِـــدْرَ خِـــدْرَ عُنيـــزَةٍ
فَقَـالَـتْ: لَـكَ الـويـلاتُ إنَّـكَ مُـرْجلـي

فقُلْـــتُ لهـــا: سيـــري وأرخـــي زمـــامـــه
ولا تبعـــدينـــي عَـــنْ جَنـــاكِ المُعلّـــلِ

فَمِثْلُـكِ حُبْلـىٰ قَـدْ طَـرَقْـتُ ومُـرْضِـعٍ
فـألهيتُهـا عَـنْ ذي تمـائـمِ مُحْـوِلِ[1]

وأما الاتجاه الثاني من الغزل الجاهلي، وهو الاتجاه العفيف فهو يدل على حب مخلص، وعواطف صادقة، ومشاعر ملتهبة. وقد عرف العصر الجاهلي جماعة من المتيمين الذين اقترنت أسماؤهم بمحبوباتهم. من مثل: المرقش الأكبر وأسماء[2]، والمرقّش الأصغر وفاطمة[3]، وعُروة بن حزام وعفراء[4]، وعنترة وعبلة[5]، وغيرهم وكان لهؤلاء العشاق قصص لاتقل عن قصص العذريين

= الحَصَان: العفيفة. الحقّ: الوعاء. المأكمة: رأس الورك. الكشح: ما بين السرة ووسط الظهر. السارية: الأسطوانة. البلنط: العاج.

(١) جمهرة أشعار العرب. دار صادر- بيروت١٩٦٢ ص ٩٥. الخدر: الهودج. عنيزة: اسم عشيقته، وهي ابنة عمه. مرجلي: فاضحي أو مصيّري راجلة. المعلّل: المكرّر مرة بعد مرة. المُحول: الذي تمّ عليه الحول.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٢١٠، والأغاني ٦/ ١٢٧ ساسي.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ٢١٤، والأغاني ٦/ ١٣٦ساسي.

(٤) الشعر والشعراء ٢/ ٦٢٢، والأغاني ٢٠/ ١٥٢. ساسي.

(٥) المعلقات العشر.

الأمويين، يقول عُروة بن حزام.

وإنّـي لتعـروني لِـذكـراك رَوْعَـةٌ
لهـا بيـنَ جلـدي والعظـامِ دبيـبُ

لَئِـنْ كـانَ بَـرْدُ المـاءِ أبيـضَ صـافيـاً
إلـيّ حبيبـاً، إنّهـا لَحَبيـبُ[1]

وأما الغزل في العصر الأموي فقد شاع شيوعاً واسعاً لأسباب اقتضتها الأوضاع السياسية والاجتماعية آنذاك، ويمكن تصنيف الغزل الأموي في: الاتجاه الحسي، والاتجاه العذري، والاتجاه التقليدي. أما الاتجاه الحسي فيجمع بين الغزل الفاحش وغير الفاحش. وقد شاع في مدن الحجاز، وكان زعيمه عمر بن أبي ربيعة. ومن شعرائه: الأحْوص، والعرجي، والفرزدق. يقول عمر:

ثـمَّ لانـتْ وسـامحـتْ بَعْـدَ مَنْـعٍ
وأرتنـي كفّـاً تـزيـنُ السِـوارا

فتنـاولتُهـا، فمـالـتْ كَغُصـنٍ
حـرّكتْـهُ ريـحٌ عليـهِ، فخـارا

وأذاقـتْ بَعْـدَ العـلاج لـذيـذاً
كجنـىٰ النحـل شـابَ صِـرفـاً عقـارا[2]

وأما الاتجاه العذريّ فقد شاع في العصر الأمويّ، وعرفته أكثر من قبيلة. وعرف العصر الأموي عدداً من العذريين، وكانت لكل منهم قصة حب تماثل قصص العشاق الجاهليين. كجميل بُثينة الذي يقول:

يَقـولـونَ جَـاهِـدْ يـا جميـلُ بغـزوةٍ
وأيّ جهـادٍ غيـرَهـنَّ أُريـدُ

لِكُـلّ حـديـثٍ عنـدهَـنّ بشـاشـةٌ
وكُـلُّ قتيـلٍ بينَهـنَّ شهيـدُ

---

(١) الشعر والشعراء ٢/ ٦٢٢.

(٢) ديوانه (شرح العناني) ٣٤٤.

وأما الاتجاه التقليدي فهو صورة مكررة عن الغزل الجاهلي وغالباً ما يكون في مقدمات القصائد، حيث يقف الشعراء على الأطلال وديار الأحبة، فيصفونها، ويخاطبونها. ويدعون لها، كما نجد لدى الأخطل، والفرزدق، وجرير، والرّاعي النّميريّ.

وتطور الغزل في العصر العباسي، في اتجاهاته الأساسية: الغزل التقليدي، والغزل الحسي، والغزل العفيف، ثم نشأ اتجاه جديد هو: الغزل بالمذكر، أما الغزل التقليدي فنجده في مقدمات قصائد بشار، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس. يقول مسلم بن الوليد:

أديــري علـــيّ الـــراحَ ســـاقيـــةَ الخمـــرِ
ولا تســألينـي واســألـي الكــأسَ عَـنْ أمـري
إذا شِئـــتُ غـــاداني صبــوحٌ مِـــنَ الهــوى
وإن شِئْـــتُ مـــاســـاني غبـــوقٌ مِـــنَ الخمـــرِ

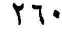
وأما الغزل الحسي الفاحش فقد كثر لكثرة بيوت القيان والغلمان، فتهتك بعض الشعراء كبشار، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، والحسين بن الضحاك. جاء في الأغاني أن (بربر) جارية آل سليمان كان لها جوار مغنيات من بيتهن (جوهر) التي طالما ذكرها مطيع من إياس في غزله. وكانت توجه بهن إلى عسكر المهديّ لبثّ الفساد بينهم. فقال مطيع:

خـــافـــي اللهَ يـــا جَـــوْهَـــرْ
فَقَـــدْ أَفْسَـــدْتِ ذَا العَسْكَـــرْ
أَفَضْـــتِ الفِسْـــقَ فـــي النَّـــاس
فصَـــارَ الفِسْـــقُ لا يُنْكَـــرْ
ومَـــنْ ذا يَمْلِـــكُ النَّـــاسَ
إذا مـــا أقبلـــتْ بَـــرْبَـــرْ[1]

وأما الغزل العفيف فمن ممثليه العباس بن الأحنف الذي شبب بجارية

---

(١) الأغاني ٢١/٨٦ ساسي.



اسمها (فوز) وفيها يقول:

يا مَنْ يُسائلُ عَنْ فَوْزٍ وصورَتِها
إنْ كنتَ لمْ تَرها فانظرْ إلى القَمَرِ

كأنما كانَ في الفردوس مسكنُها
صارَتْ إلى الناسِ للآياتِ والعِبَرِ

لم يخلقِ اللهُ في الدنيا لها شَبهاً
إني لأحْسَبُها لَيْسَتْ مِن البشرِ[1]

وأما الغزل الشاذّ أو الغزل بالمذكر فمن فرسانه أبو نواس، ووالبة بن الحباب، ومطيع بن إياس، وحماد عجرد. يقول أبو نواس وقد زار حانة ليلاً مع نفر من عصابته، فنبهوا صاحبتها، فقدمت لهم ما أرادوا من خمر وغلمان:

وخمارةٍ نَبهتُها بَعْدَ هَجْعَةٍ
وقَدْ غابتِ الجوزاءُ وانحَدَرَ النَسْرُ

فقالتْ: من الطُّراق؟ قلنا: عِصابةٌ
خفاف الأوادي يُبتغىٰ لهم خَمْرُ

ولابد أن... فقالت: أو الفدا
بأبلجَ كالدينارِ في طَرْفِهِ فَتْرُ

فقُلنا لها: هاتِه، وما إنْ لمثلنا
- فديناكِ بالآباءِ - عَنْ مِثْلِهِ صَبْرُ

فجَاءتْ بِهِ كالغُصْنِ يهتزّ
تخالُ بهِ سِحْراً، وليسَ بِهِ سِحْرُ

لهُ شَبَهٌ بالبدرِ لَيْلةَ تَمِّهِ
مهفهفُ أعلىٰ الكَشْحِ في ثَغْرِهِ أَشْرُ[2]

---

(١) ديوانه ١٤١.

(٢) ديوانه ٣٧٣.

وقالوا: إن أغزل بيت قول امرىء القيس:

ومـا ذَرّقـتْ عينـاكِ إلاّ لتضـربـي
بسهميـكِ فـي أعشـارِ قَلْـبٍ مُقَتّـلِ

وقال بعضهم: بل قول كُثير عزّة:

أَريـد لأنسـىٰ ذِكـرهـا فكـأنّمـا
تمثّـلُ لـي ليلـىٰ بكـلّ سبيـلِ

وقال بعضهم: بل قول جميل:

لِكُـلِ حـديـثٍ بينَهـنَّ بَشـاشَـةٌ
وكـلُّ قتيـلٍ عنـدَهـنَّ شهيـدُ[1]

وقال بعضهم: بل قول عمر بن أبي ربيعة:

فَتَضـاحَكْـنَ وَقَـدْ قُلْـنَ لهـا:
حَسَـنٌ فـي كـلِ عَيْـنٍ مَـنْ تَـوَدْ[2]

---

(١) العمدة٢/ ٩٧.

(٢) العمدة ٢/ ٩٧.

الـغـلـوّ ـ الإفـراط

(الغلوّ) هو التّصلب والتّشدد ومجاوزة الحدّ[١]، و(الإفراط) هو الإسراف ومجاوزة الحدّ[٢] وقد استعمل بعض النقاد اصطلاحات أخرى تختلف عنه لفظاً، وتتفق دلالة، من مثل (الإفراط في الإغراق) الذي استعمله ثعلب[٣]، و(الإفراط في الصنعة) عند ابن المعتز[٤]، و(الإفراط) عند المبّرد[٥]، وابن سلاّم[٦]، والصّولي[٧]، وابن طباطبا[٨].

ويرد الإفراد عند قدامة (٣٣٧هـ) بمعنى الغلو في الشيء وتجاوز الحد المقبول فيه[٩]. ولعل مفهوم (الغلو) تعزز عند قدامة بما استوحاه من الفكر اليوناني الأرسطي[١٠]. وقد شرح قُدامة مفهوم الغلوّ، ووضعه في مقابل الحدّ الوسط، وأشار إلى أنه صفة للمعاني. فإذا كانت الفضيلة ـ عند قدامة وحسب أرسطو ـ وسط بين طرفين، فإنه يجوز للشاعر أن يصف قوماً بالإفراط فيها، لأنه ليس يُراد بها إلا المبالغة والتمثيل، لا حقيقة الشيء. والغلوّ عنده أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد قال بعضهم: أعذب الشعر أكذبه. «وهو رأي فلاسفة اليونان»[١١]. واستشهد قدامة

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (غلو)

(٢) نفسه ـ مادة (فرط)

(٣) قواعد الشعر ٤٩.

(٤) البديع ٦٥.

(٥) الكامل ٢/٢١.

(٦) طبقات فحول الشعراء ١/٤٦، ٧٧، ٢٩٨.

(٧) أخبار أبي تمام ٣٢.

(٨) عيار الشعر ٩.

(٩) نقد الشعر ٦٤.

(١٠) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ١٦٠، ود. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٠٠، ود. شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص ٨٤.

(١١) نقد الشعر ٢٦.

للغلوّ ببيت أبي نواس:

وأَخَفْتَ أَهْلَ الشِرْكِ حَتىٰ إنّهُ
لتخافُكَ النُّطَفُ التي لَمْ تُخْلَقِ[1]

إذ جعل مالم يخلق يخافه.

وبيت المهلهل القائل:

فلولا الريحُ أسمعَ أَهْلَ حجرٍ
صليلَ البيضِ تُقْرَعُ بالذكورِ[2]

والإفراط «مذهب عام في المحدثين» عند القاضي الجرجانيّ(٣٦٦هـ)، و«موجود بكثرة عند الأوائل، والناس فيه مختلفون: فمستحسن قابل، ومستقبح رادّ»[3]، يقول المتنبيّ:

كفىٰ بجمسي نحولاً أنني رَجُلٌ
لولا مخاطبي إياكَ لَمْ تَرَني[4]

ويقول ابن ميادة:

وَلَوْ أَنَّ قَيساً قَيْسَ عَيْلانَ أقسمتْ
علىٰ الشَمْسِ لَمْ تَطلعْ عليها حِجابُها

والغلو عند العسكري (٣٩٥هـ) هو تجاوز حد المعنى، والارتفاع به إلى غاية لا يكاد يبلغها[5]. وأما ابن رشيق (٤٥٦هـ) فيهجن الغلو «لمخالفته الحقيقة وخروجه عن المتعارف»[6].

---

(١) العمدة ٢٨٩.

(٢) الأمالي ٢/ ١٣٣.

(٣) الوساطة ٤٢٠.

(٤) ديوانه ٤/١٨٦.

(٥) الصناعتين ٣٩٤.

(٦) العمدة ٢٨٧.

الغمـوض والوضوح

ربما اشترط النقاد الوضوح رغبة منهم في التصوير الحسيّ، وإعراضاً عن التجريد العقلي، في فن الشعر، فطالبوا بالوضوح، واعتبروه مقياساً لجودة المعاني، ومن حسن المعاني ـ لديهم ـ أن تكون مواجهة للغرض المطلوب، ظاهرة بحيث لاتحتاج إلى إعمال الفكر وإتعابه في استنباطها، ولهذا كانوا يقـولون عـن الشعر (السـهل الممتنع) لأن المرء يظن أن باستطاعته نظم مثله، فإذا حاول وجده صعباً. وقد عابوا على أبي تمام إسرافه في طلب الطباق والجناس والاستعارات حتى صار كثير مما أتى به من معان في شعره لايعرف. «ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمل، ومنه مالا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»[1].

ولعل الذوق الفطري الذي نما في الصحراء التي تسطع عليها الشمس فلا تدع شيئاً خفياً، كان هو الدافع إلى العلاقات الواضحة بين الأشياء كما تتجلّى، في ضوء الشمس، والمنفّر من الغموض. ومن هنا جاء النقاد بقاعدة صارمة تقتضي الوضوح في تصوير الأشياء. رغم أن الذهن ينفر من الوضوح التام مثلما ينفر من الغموض التام. وخير المعاني ما خالط وضوحها شيء من الغموض، فلا هي مبتذلة، ولا هي معقدة، وإنما هي تلميح دون تصريح.

ويبدو أن الجاحظ (٢٥٥هـ) قد سن للنقاد سنناً لايحيدون عنها في مسألتين أساسيتين: الأولى: إن الشعر ضرب من التصوير، والثانية إن الوضوح سبيل البيان. وكلٌّ من هاتين المسألتين يُفضي إلى محاكاة المظهر المرئى الواضح. ويذهب قدامة (٣٣٧هـ) في إيثار الوضوح إلى القول: إن التشبيه إذا كان لا يفضي إلى التطابق التام لئلا يصير اتحاداً، فإن خير التشبيه مع ذلك ما كاد يفضي إلى الاتحاد، من حيث غلبة صفات المماثلة على صفات التفرد.

---

(١) الموازنة ٦١.

ولم يكن ابن سنان (٤٦٦هـ) أقل طلباً للوضوح من جمهرة النقاد، بل لعله يفوقهم في ذلك، لأنه أنكر الاستعارة البعيدة، وذهب إلى أنها لابد «أن تكون أوضح من الحقيقة، لأجل التشبيه العارض فيها، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى لأنها الأصل والاستعارة فرع، والأصل في ذلك ما أفاده التشبيه في الاستعارة من البيان، والبعيد منها يقضي باطراح الكلام، ويذهب طلاوته ورونقه، ولأجل ذلك احتاج إلى إيضاحها»(١). ولهذا لم يغفر ابن سنان لأبي تمام قوله:

لاتسقني ماءَ الملامِ فإنني
صَبٌّ قَد استعذبتُ ماءَ بكائي

فلم يشفع له دفاع الصّوليّ، ولا اعتذار الآمدي، وظل يرى أن استعارة الماء للملام بعيدة، أن اشتراط القرب ضروري، لئلا يؤدي البعد إلى «الاستحالة والفساد» فكان الوضوح عنده جوهر التشبيه(٢).

وكذلك أبدي ابن رشيق (٤٥٦هـ) إعجابه بالاستعارة القريبة الواضحة، وعندما أدرك أن ثمة من يرى في القرب ضعفاً، تراجع فقال: «إن خير الاستعارة ما جاء وسطاً، فلم يبعد حتى ينافر، ولم يقرب حتى يحقق»(٣).

ويبدو أن النقاد التالين رأوا في الغموض حسناً، ونبذوا الوضوح الجليّ، فمدار الأمر عندابن وكيع على شعور السامع بخيال الشاعر وهو يصور الأشياء، فيبعد عن الواقع قليلاً، وأي فضل لخيال يحاكي الواقع فلا يكاد ينأى عنه؟(٤). وذهب ابن جنّي إلى أن «الاستعارة لاتكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة»(٥). والمبالغة هنا هي البعد عن محاكاة الواقع كما هو ظاهر. وجمال الاستعارة هو

---

(١) سرّ الفصاحة ـ ١١٠ ـ ١١٢.

(٢) نفسه ١٣٢ ـ ١٣٥.

(٣) العمدة ١/ ٢٦٩.

(٤) العمدة ١/ ٢٧٠.

(٥) العمدة ١/ ٢٧٠.

في ما تحدثه من علائق خيالية جديدة بين الأشياء من مثل جعل اليد للريح، أو الفم للمطر. ولعل هذا آت من جعلهم الشعر محاكاة تصويرية. لأن من شأن التصوير أن يظهر الشيء في أقر مظهر ممكن إلى الأصل فإذا أبتعد التصوير عن الأصل كان ضعيفاً. ولما كانوا قد فسروا المحاكاة بالتشبيه، فقد اشترطوا أن يكون التشبيه كما لو كان الشيء يتجلى في مرآه.

وشارك ابن الأثير (٦٣٧هـ) في مسألة ماء الملام، فلم ينكرها تماماً على نحو ما فعل ابن سنان، واعتبرها وسطاً بين القرب والبعد. فقال ابن الأثير: «وما بهذا التشبيه عندي من بأس، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لاتحمد ولاتذم»[(١)]. وذهب الصابي إلى أن الغموض هو غاية الشعر، والوضوح غاية النثر، وأدرك أن الشعر إنما هو كلام محدود ينبغي أن يعبر عما هو غير محدود، ومن ثم فلا بد له من أن ينطوي على ما يغمض من المعاني. ويبدو أنه يشير بذلك إلى قيمة الرمز في الشعر من حيث كونه ينقل مالا ينقله النثر من إيحاء. وهذا بعد عن اعتبار الشعر مجرد تصوير شكلي، كما هو الحال عند متقدمي النقاد، وإنما هو تعبير معنوي يتعلق بالشعور، ولما كان الشعور خفياً لذا اقتضى التعبير عنه بعض الغموض لأنه لايمكن جلاء الشعور بوضوح، كما هو شأن النثر حين يجلو المعنى بوضوح. والغموض الذي أشار إليه الصابي هو ضرب من الرمز الذي يوحي بالمعنى ولا يشرحه. ولا ريب أن الصابي قد أدرك مبدأ قيماً كان من شأنه أن يخلص الشعر من ربقة التصوير الظاهري، ويضفي عليه ضرباً من الغموض اللطيف.

وقد تعمق عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) في مسألة الغموض، وأنكر أن تكون بلاغة الاستعارة في قوة الشبه المفضي إلى المطابقة، لأن الحقيقة نفسها أولى بذلك من التشبيه، وقال: «إنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع.

---

(١) المثل السائر ١٦٠.

ومثال ذلك قول ابن المعتّز:

أَثْمَـــرتْ أغصـــانُ راحتِـــهِ
بجنـــانِ الحُسْـــنِ عُنّـــابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه، وتفصح عنه، احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة، وهذا مالاتخفي غثاثته»[1].

ولاحظ عبد القاهر أن العلوم إذا كانت تعتمد التصريح، فالأمر في علم الفصاحة خلاف ذلك: «فإنك إذا قرأت ماقاله العلماء فيه وجدت جله، أوكُلَّه، رمزاً، ووحياً، وكناية، وتعريضاً، وإيماء إلى الغموض من وجه لايفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر»[2]. فالغموض إذن هو مدار البلاغة عند عبد القاهر: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف[3]. وهذا يذكر بما قاله الفارابي عن «الإخطار بالبال»، وعن «محاكاة الشيء بالأمر الأبعد»، وأنها «اتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب». وهو ما عبّر عنه بـ«محاكاة المحاكاة» التي تبعد عن الحقيقة درجتين، وهي نظرية (المثل) الأفلاطونية.

ولعل مما يساند مذهب عبد القاهر في الغموض، أنه نبه على الفرق بينه وبين التعقيد. ولعل خفاء هذا الفرق هو ما ساعد على تحميل عبد القاهر جريرة وقوع البلاغة في أسر التعقيد اللفظي والتأليف بين التضاد. بيد أن عبد القاهر وقف بالغموض عند حد مقبول، فإذا جاوزه صار مذموماً. فمنشأ التعقيد مثلاً هو نظم الكلام على نحو يسيء إلى الدلالة المعنوية. وقا أفرغ عبد القاهر هذه في نهج سبيل البلاغة الوسط بين الابتذال والتعقيد. فرفعها عن الابتذال، وصانها من

(١) دلائل الإعجاز ٣٤٦.

(٢) نفسه ٣٤٩ـ ٣٥٠.

(٣) أسرار البلاغة ١١٨.

التعقيد، فلم يطلب الإغماض إلا رغبة في الإيضاح، ولكنه ذلك الإيضاح الذي يقع من المرء موقعاً لطيفاً ممتعاً يشعر معه بقيمة الفكر. وروعة الخيال. ولعله في هذا شبيه بأرسطو الذي أوصى بألا تكون الاستعارة بعيدة المنال من جهة، أو واضحة كل الوضوح من جهة أخرى.

ورأى ابن فورجه (٤٥٥هـ) أن سبب الغموض في الشعر هو (جهل السامع بغريبه)، والذي «يعميه إعرابه لمجاز فيه، وحذف في اللفظ أو تقديم وتأخير سوّغه الإعراب»[١].

أما حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) فقد وجد أن الغموض قد يرجع إلى المعنى، أو إلى اللفظ: «فما يرجع للمعنى: أن يكون المعنى نفسه أيضاً بعيد الغور، أو يكون مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التقاطها بُعد حيزها عن حيّز ما بني عليها. أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارغه. وأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات فمن ذلك أن تكون الألفاظ حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها، والواجب أن يجتنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعباراته مستعذبة»[٢].

---

(١) شرح مشكلات ديوان أبي الطيب. الورقة ٧ نسخة الاسكوريال ٣٠٧.

(٢) منهاج البلغاء ١٨٥.

الفاصلة

(الفصل) لغةً: القطع. واصطلاحاً: علامة للوقف القليل والترقيم، وهي في القرآن بمنزلة القوافي في الشعر.

وأول من تحدث عن هذا المصطلح الخليل بن أحمد الفراهيديّ (١٧٥هـ) الذي عرّف السجع بأنه: «إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن»[١]. وهذا يفيد أن كلمة (فواصل) هي مصطلح لمقاطع الكلام المشابه للسجع والقوافي. وقد استخدم سيبويه (١٨٠هـ) هذا المصطلح[٢]. ونسب إلى الجاحظ (٢٥٥هـ) قوله: «سمّى الله تعالى كتابه اسماً مخالفاً لما سمّى به العرب كلامهم على الجملة والتفصيل سمّى جملنه قرآناً كما سمّوا ديواناً، وبعضه سورةً كقصيدة، وبعضه آيةً كالبيت، وآخرها فاصلة كقافية»[٣].

وتحدث الرمانيّ (٣٨٦هـ) عن الفواصل في القرآن فقال: إنها حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني. وفرّق بين فواصل القرآن والأسجاع: فالفواصل بلاغة، والأسجاع عيب، ذلك أن الفواصل تابعة للمعاني. وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، ولذلك يتّضح فيها التكلّف، بخلاف الفواصل. والفواصل ـ عنده ـ نوعان: نوع على الحروف المتجانسة مثل ﴿والطّور، وكتابٍ مسطور﴾ ونوع على الحروف المتقاربة، مثل ﴿ق، والقرآن المجيد﴾[٤].

---

(١) العين ٢٤٤.

(٢) الكتاب ٢/٢٨٩ ط بولاق.

(٣) السيوطي ـ الإتقان ١/١٤٣.

(٤) النكت في إعجاز القرآن.

الفحولة

(الفحل) لغةً: الذكر من الحيوان[1]، والقوي. ومن المدلول اللغوي الذي يعني القوة والغلبة استمد المفهوم الاصطلاحي، ففحول الشعر هم الأقوى فيه. واصطلاح (الفحولة) من المصطلحات النقدية التي تداولها النقد العربي القديم منذ الخليل (١٧٥هـ)[2]. ثم استعمله الأصمعي (٢١٠هـ) في كتابه النقدي (فحولة الشعراء). والفحل عنده: «هو الذي له مزية على غيره كمزية الفحل على الحِقاق»[3]. ومقياس الفحولة عنده «جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر»[4]. ومن الشعراء الفحول حسب مصطلحه: امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وطُفَيل الغَنويّ، وعَلْقمة بن عَبدة، والحارب بن حِلِّزة، والمسيّب بن عَلَس، وغيرهم[5].

وقد وضع ابن سَلّام (٢٣١هـ) كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وقصد فيه بالفحولة: الشهرة، والجودة، معتمداً قول أبي عمرو بن العلاء «كان أوس فحل مضر»[6]. كما استعمل الجاحظ (٢٥٥هـ) المصطلح نفسه[7]، وكذلك ابن قتيبة (٢٧٦هـ)[8]، والمبرد (٢٨٥هـ)[9]، وثعلب (٢٩١هـ)[10]؛ وابن طباطبا

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (فحل).

(٢) د. إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٥١ـ٥٣.

(٣) فحولة الشعراء ١٣ـ٤٢.

(٤) نفسه ص ٥.

(٥) نفسه ١١ـ١٢.

(٦) طبقات فحول الشعراء ١/ ٩٧.

(٧) البيان والتبيين ١/ ١٠٩.

(٨) الشعر والشعراء ١/ ٣٨. ٧٦، ٨٩.

(٩) الكامل ١/ ٤٢.

(١٠) قواعد الشعر ٦٧.

(٣٢٢هـ)[١] وقدامة (٣٣٧هـ)[٢] الذي امتاز عن سابقيه في أنه مدّ مصطلح الفحولة ليشمل المشهورين والمجيدين في الجاهلية والمحدثين، بينما كان النقاد القدماء يقصرونه على الجاهليين.

---

(١) عيار الشعر ٣٣.

(٢) نقد الشعر ٣٨.

الـفـخـر

الافتخار هو المدح نفسه إلا أن الشاعر يخصّ به نفسه وقومه. وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار.

وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار[١]

وقد اختلف العرب في أفخر بيت فقالوا: هو بيت الفرزدق:

إنّ الــذي سَمَــكَ السّمــاءَ بنــىٰ لنــا
بيتــاً دعــائِمُــهُ أعــزُّ وأطــولُ[٢]

أو بيته:

تــرىٰ النّــاسَ إن سِــرْنــا يسيــرونَ خلَفنــا
وإنْ نحــنُ أومــأنــا إلــى النَّــاسِ وقّفــوا[٣]

وقيل: بل بيت جرير:

إذا غضبــتْ عليــكَ بنــو تميــم
حَسِبْــتَ النَّــاسِ كلّهــمُ غِضــابــا[٤]

وقيل: بل بيت ابن ميّادة:

ولــو أنّ قَيْســاً قيْــسَ عَيْــلانَ أقسَمَــتْ
علــى الشّمْــسِ لــم يطلــع، عليــكَ حجــابُهــا[٥]

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ص ٣٥٥.

(٢) العمدة ٣٥٥.

(٣) العمدة ٣٥٥.

(٤) العمدة ٣٥٥.

(٥) العمدة ٣٥٥.

وقيل: بل بيت بشّار:

إذا مــــا غضْبنــــا غَضْبَـــةً مُضَــرِيّـــةً
هتكنــا حِجــابَ الشَّمْــسِ أو قطـرتْ دمــا[1]

(1) العمدة ٣٥٥.

الـفـسـاد

(الفساد) هو الاختلال والاضطراب، وبهذا المعنى ورد في النقد الأدبي القديم، قال ابن سَلّام (٢٣١هـ): «وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كل غُثاء محمد بن إسحق بن يسار»[١]. فالفساد عنده في الرواية.

والفساد عند الجاحظ (٢٥٥هـ) في المعنى[٢]. بينما هو عند قدامة (٣٣٧هـ) في الرواية والمعنى، خيث يقول: «ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به، إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره»[٣]. والفساد عند قدامة عيب الشعر بسبب إحالته واضطراب معناه وعدم اتساق أقسامه.

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٧.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٨٥.

(٣) نقد الشعر ١٤.

الفصاحة

(الفصاحة) هي: البيان والوضوح. وقد استعملها علماء البلاغة بمعنى البلاغة والبيان، ومنهم ابن سلّام (٢٣١هـ) الذي قال عن الجعدي: «وهو أفصح العرب»[١]. والجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين)[٢]، وابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي تحدث عن الفصاحة دون أن يذكرها بلفظها في كتابه (الشعر والشعراء)[٣]، ثم عاد فذكرها صراحة في كتابه (أدب الكاتب)[٤]. كما وردت لدى المبرد (٢٨٥هـ)[٥]، وتحدث عنها ثعلب (٢٩١هـ) كمفهوم، مؤثراً عليها مصطلح البلاغة[٦]. وذكرها الصّوليّ (٣٣٦هـ)[٧]، وصاحب الأغاني (٣٥٦هـ)[٨]، واستعملها قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) في معرض حديثه عن نعت اللفظ الحسن. وهي ترادف ـ عنده ـ البلاغة، وتناقض الشناعة، لأنها تعني خلو اللفظ المفرد من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس، وخلوّ الكلام من ضعف التأليف والتعقيد، وهي صفات الفصاحة التي استقرت مصطلحاً واضحاً بعد قدامة.

ثم تحدّد مدلول مصطلح (الفصاحة)، واستقل عن مصطلح (البلاغة) على يد العسكريّ (٣٩٥هـ) الذي عرّف الفصاحة بأنها الإبانة عما في نفس الإنسان،

---

(١) طبقات الشعراء ١/ ١٢٥، ١٣٢، ١٦٠، ٢٧١.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٧١.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ١٢.

(٤) أدب الكاتب ١٣.

(٥) الكامل ١/ ٣٣.

(٦) قواعد الشعر ٧١ـ٨٨.

(٧) أخبار أبي تمام ٦١ـ٢٥٧.

(٨) في الأغاني ١/ ٣٠٩ ـ ٣٤٠، ٢/ ٨٠، ٣/ ٢٠٤، ٥/ ٧٨، ٧/ ١٠٠.

وإنها مقصورة على اللفظ، في حين أن البلاغة مقصورة على المعنى[1].

كما عني ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) في كتابه (سرّ الفصاحة) بتفسير الفصاحة، وبيان الفرق بينها وبين البلاغة، وجعل الفصاحة خاصة بالألفاظ، بينما البلاغة عامة في الألفاظ والمعاني. وبذلك يكون كل كلام بليغ فصيحاً، وليس كل فصيح بليغاً. وأطال في وصف الكلمة المفردة، وردّها إلى ثمانية أشياء: أن تؤلف من حروف متباعدة المخارج كي لا تثقل على اللسان، وأن تحسن في السمع، وأن تكون ـ كما قال الجاحظ ـ غير متوعرة وحشية، وأن تكون ـ كما قال أيضاً ـ غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح في التصريف والاستعمال، وألا يكون معناها اللغوي القديم قد هجر، وألا تكون كثيرة الحروف، وألا تصغّر تصغير تعظيم على نحو ما يصنع المتنبي في كثير من الألفاظ[2].

ثم فصّل ابن سنان في فصاحة الكلام، فقال إنه لابد أولاً من أن تتوافر فيه الشروط الثمانية في فصاحة الكلمة، وأن الكلام نوعان: متنافر، ومتلائم. والأول يفوق بعضه بعضاً، والثاني قد يشتد تنافره، وقد يقلّ أو يضعف.

وقد جمع البلاغيون ـ بعده ـ آراءه، فقالوا: إن فصاحة الكلام هي أن يخلو من التعقيد اللفظي والمعنوي، ومن مخالفة القياس النحوي، ومن تنافر الكلمات مع فصاحة المفردات.

ثم جاء السكّاكي (٦٢٦هـ) بكتابه (مفتاح العلوم) ففرق بين البلاغة والفصاحة، وأدخل المحسنات في باب الفصاحة، وقسّم المحسنات إلى نوعين: محسنات لفظية، ومحسنات معنوية، وعدّد تفريعات كل نوع، مستمداً من الفخر الرازيّ.

وقد انتهى بلاغيو القرنين السادس والسابع إلى أن شروط فصاحة اللفظة: أن تكون حروفها خالية من التنافر، وأن تكون معتدلة الوزن، متوالية الحركات،

---

(١) الصناعتين ١٦ـ١٧.

(٢) سر الفصاحة ٥٩.

عربية، حلوة، مألوفة. وأما شروط فصاحة الكلام: فسلامته بعد فصاحة مفرداته مما يبهم معناه، وذلك بخلوه من تنافر الكلمات، ومن ضعف التأليف، ومن التعقيد اللفظي أو المعني، ومن كثرة ألتكرار، ومن تتابع الإضافات. وأما فصاحة المتكلم فهي الملكة التي يقتدر بها صاحبها على التعبير عن المقصود بكلام فصيح في أي غرض كان.

الفصل والوصل

للفصل والوصل أهمية كبرى في البلاغة، حتى لقد رادفتها، فقد قيل لفارسي: ما البلاغة؟ فقال: معرفة الفصل من الوصل. وقال السفّاح لكاتبه: قف عند مقاطع الكلام وحدوده، وإياك أن تخلط المرعي بالهمل. ومن حلية البلاغة المعرفة بمواضع الفصل والوصل(١).

ويجعل أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ) جودة الفاصلة في ثلاثة أضرب: فضربٌ منها أن يضيق على الشاعر موضع القافية فيأتي بلفظ قصير قليل الحروف، فيتمم به البيت كقول زهير:

وأَعْلَـمُ مـا فـي اليـومِ والأمـسِ قَبْلَـهُ
ولكنـي عَـنْ عِلْـمِ مـا فـي غـدٍ عَـمِ(٢)

وقول امرىء القيس:

مِكَـرٍ، مِفَـرٍّ، مُقْبِـلٍ، مُـدْبِـرٍ معـاً
كجُلْمـودِ صَخْـرٍ حَطّـهُ السّيـلُ مِـنْ عَـلِ(٣)

والضرب الآخر، أن يضيق به المكان أيضاً، ويعجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب ليتم بها البيت، فيأتي بكلمة معتلّة لا تحتاج إلى الإعراب، فيتمّه بها، كقول الحطيئة:

دَعِ المكـارمَ لا تَـرْحَـلْ لبُغيتهـا
واقعـدْ فـإنّـكَ أنـتَ الطّـاعـمُ الكـاسـي(٤)

---

(١) الصناعتين ٤٩٧.

(٢) ديوانه ٢٩ والصناعتين ٥٠٤.

(٣) الصناعتين ٥٠٥ وديوانه ٣٤.

(٤) ديوانه ٥٤ والصناعتين ٥٠٨.

والضرب الثالث: أن تكون الفاصلة لائقة بما تقدمها من ألفاظ الجزء من البيت من الشعر، وتكون مستقرة في قرارها، ومتمكنة من موضعها، حتى لا يسدّ مسدّها غيرها، كقول أبي نواس:

إذا امتحــنَ الــدّنيــا لبيــبٌ تكّشفــتْ
لَــهُ عَــنْ عــدوٍ فــي ثيــابِ صــديــقِ[1]

---

(١) ديوانه ١٩٢ والصناعتين ٥٠٩.

الـفـنّ

(الفنّ): لغةً: النوع[١]. واصطلاحاً: هو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال.

وقد استعملت لفظة (الفنّ) في كتب النقد القديم استعمالاً يغلب عليه المدلول اللغوي: فالأصمعي مثلاً عندما يتحدث عن بشّار يقول عنه: «وهو أكثرهم فنون الشعر[٢]» وبهذا المعنى استعملت جمعاً عند ابن سلّام[٣]، وابن قتيبة[٤]، وصاحب الأغاني[٥]، وقدامة بن جعفر[٦].

ويذكر قُدامة مصطلح (الفنّ) مرتين: الأولى بصيغة المفرد، والثانية بصيغة الجمع، ويبدو أنه يعطيه مدلولين متقاربين: الأول بمعنى الصناعة، وصناعة الشعر بوجه خاص، فيقول في تعريفه للشعر: «إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفنّ معرفة حدّ الشعر الحائز له عما ليس بشعر»[٧]. وفي الاستعمال الثاني ترد المفردة جمعاً، وبمفهوم قريب من المعاني والأفكار، يقول قدامة: «ولما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها».

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (فن).

(٢) الشعر والشعراء ٢/ ٦٤٩.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٦٥. ٥٤٥.

(٤) الشعر والشعراء ١/ ٤٧.

(٥) الأغاني ٣/ ١٤١، ٩/ ١٠٦، ١/ ١١٣.

(٦) نقد النثر ٨٩ـ٩٠.

(٧) نقد الشعر ١٥.

القافية

سُمّيت (القافية) لأنها تقفو أثر كل بيت في القصيدة[1]. وهي غير الرّوي الذي تُبنى عليه القصيدة فيقال: قصيدة رائية أو دالية.. إلخ. والقافية هي آخر كلمة في البيت الشعري. وللعلماء فيها آراء عديدة تعكس تطور مفهوم هذا المصطلح من الناحية التاريخية، إذ يعرِّفها الخليل بقوله إنها: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[2] وعلى هذا فهي قد تكون كلمة أو كلمتين أو بعض كلمة في آخر البيت الشعري. ويتبع مذهب الخليل هذا معظم علماء العروض. وأما الأخفش فيرى أن القافية هي آخر كلمة من البيت[3]. وأما الفرّاء (٢٠٧هـ) فيرى أنها حرف الرويّ، وتبعه على ذلك كثير من الكوفيين[4].

ثم تحدث النّقاد عن عيوب القافية، فتحدث ابن المعتّز (٢٩٦هـ) عن إعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلّفه من ذلك ماليس له، ومثّل له بقول أحدهم:

يقــولــونَ فــي البستــانِ للعيــنِ لَــذّةٌ
وفــي الخمــرِ والمــاءِ الــذي غيــرِ آســنِ

فــإنْ شئــتَ أن تلقــىٰ المحــاســنَ كلَّهــا
ففـي وجـهِ مَـنْ تهـوىٰ جميـعُ المحـاسـنِ[5]

ومن عيوب القافية عند العسكريّ (٣٩٥هـ) أن تكون القافية مستدعاة

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ١/ ١٥٤.

(٢) العمدة ١/ ١٥١.

(٣) الأخفش ـ كتاب القوافي ص ٣.

(٤) العمدة ١/ ١٥٣.

(٥) البديع ص ٧٥.

لاتفيد معنى، وإنما أوردت ليستوي الرّوي فقط، كقول أبي تمام:

كـــالظبيـــةِ الأدمـــاءِ صَـــافَـــتْ فـــاورتَعَـــتْ
زَهْـــرَ العَـــرارِ الغـــضِ والجَثْجـــاثـــا[1]

فليس في وصف الظبية أنها ترتعي الجثجاث فائدة. وإذا قصد لنعت الظبية بزيادة حسن قيل إنها تعطو الشجر لأنها حينئذ ترفع رأسها فيطول جيدها وتظهر محاسنها.

ويرى حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أنه من المستحسن أن تكون القافية مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقر ما بعدها إليها[2]، لأن في استقلال القافية وانفصالها عما بعدها تجنيب من التضمين الذي هو افتقار أول البيتين إلى الآخر، لأن تتمة معناه في ضمن الآخر. وقد عاب النقاد التضمين.

وفي العصور المتأخرة جمعت عيوب القوافي فكانت:

١ـ الإكفاء: وهو اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة.

٢ـ الإجازة: وهي اختلاف حرف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج.

٣ـ الإقواء: وهو اختلاف حركة الروي بكسر وضم فحسب.

٤ـ الإصراف: وهو اختلاف حركة الروي بفتح وغيره.

٥ـ سِناد الردف: وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً، والآخر غير مردوف.

٦ـ سِناد التأسيس، وهو أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر.

٧ـ سِناد الإشباع، وهو اختلاف حركة الدخيل بين بيت وآخر.

٨ـ سِناد الحذو، وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بين البيتين.

---

(١) ديوانه ص ٦٣ والصناعتين ٥١٠. والأدماء: البيضاء بسمرة. والعرار: نبت. والجثجاث: من أحرار البقول.

(٢) منهاج البلغاء ص ٢٧٦.

٩ـ سِناد التوجيه، وهو اختلاف حركة الروي الذي قبل الروي المقيد.

١٠ـ الإيطاء، وهو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة.

١١ـ التّضمين، وهو عدم استقلال كلمة الروي بالمعنى، بل تعلق بالبيت التالي.

القُبْح

(القُبْح) في الاصطلاح النقدي: هو ما يناقض معنى الحسن. وهو متداول كثيراً في كتب النقد. ومن الذين تردّد عندهم: ابن قتيبة (٢٧٦هـ)[١]، والمبّرد (٢٨٥هـ)[٢]، والصّوليّ (٣٣٦هـ)[٣]. وقُدامة (٣٣٧هـ) الذي تحدّث عن الشعر القبيح، فقال: «إذا كانت المعاني مما لا يجعل القبيح منها حسناً سبق السابق إلى استخراجها»[٤]. فهذا أقبح في المعاني. وهناك قبح في الوزن سمّاه (التخليع)[٥].

---

(١) الشعر والشعراء ١/١٦.

(٢) الكامل ١/٢٨.

(٣) أخبار أبي تمام ١٦٤، ١٧٤، ١٨١، ٢٤٤.

(٤) نقد الشعر ١٧١.

(٥) نفسه ٢٠٦.

القَصْر

(قصر) الشيءَ: احتبسه[1].

(القَصْر) نوعان: قصر الموصوف على الصفة، نحو (مازيد إلا كاتب)، وقصر الصفة على الموصوف، نحو (ما في الدار إلا زيد)[2].

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (قصر).

(٢) القزويني ـ التلخيص ١٣٧.

القِطَع ، والطِّوال

قيل: إذا بلغت أبيات القصيدة سبعة فهي (قصيدة)، وقيل: بل عشرة. وما دون ذلك فهي (قطعة).

وسئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم، ليُسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليُحفظ عنها[١].

وقال الخليل بن أحمد: «يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويُختصر ليحفظ. وتستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار، والترهيب والترغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حِلِّزة وماشاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع. والطوال للمواقف المشهورات[٢].

وقيل لابن الزِّبعرىٰ: إنك تقصر أشعارك. فقال: لأن القصار أَوْلَجُ في المسامع وأَجْوَلُ في المحافل[٣].

---

(١) ابن رشيق ـ العمدة ١٣٣.

(٢) نفسه ص ١٣٣.

(٣) نفسه ص ١٣٤.

الكذب والصدق

ذهب بعض النقاد إلى أن: أعذب الشعر أكذبه[1]، وذهب آخرون إلى خلاف ذلك. والفريق الأول أشار إلى ظاهرة نفسية مهمة هي أن الكذب الفني يعني عدم مطابقة تنسبق عناصر الصورة الشعرية لما لها في الواقع العياني المرصود، وذهبوا إلى أن على الشاعر ألا يتقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة. ومن أجل ذلك جوّزوا للشاعر المبالغة في وصف مشاعره، وفي محاكاتها لعناصر الواقع المرصود[2]. فقال البحتريّ:

كلّفتمونا حُدودَ مَنْطِقِكُمْ
والشِعْرُ يُغني عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

بيد أن للكذب الفني القائم على المبالغة في المحاكاة التخييلية حدّاً على الشاعر أن لايتجاوزه، وإلا فقدت الصورة قيمتها الفنية، وناقضت الغرض الذي من أجله صيغت، لعزوف النفس عنها حينئذ، مما يفقد التخييل قدرته على القيام بدوره المطلوب في الإثارة الوجدانية المناسبة، فتفقد الصورة الشعرية قيمتها النفسية والفنية. ومن الصور الشعرية التي ذمها النقاد لهذا السبب بيت النابغة الجعدي الذي يقول فيه.

بلغنا السَّماءَ غيرةً وتكرماً
وإنّا لنرجو فوقَ ذلكَ مَظْهرا[3]

وذلك لإغراقه في المبالغة.

وأما القائلون بأن أحسن الشعر أصدقه فإنهم يعنون به الصدق الفني في الصورة والتجربة الشعرية، لا التقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة

---

(١) نسب قدامة هذه المقولة إلى فلاسفة اليونان ـ نقد الشعر ص ٥٥.

(٢) عبد القاهر ـ أسرار البلاغة ٣٥٠.

(٣) ابن طباطبا ٤٧.

ووقوفها عند السطح الجمالي الخارجي، أو قصرها على المعاني الصادقة والأساليب الإقناعية من حكمة وموعظة وتوجيه، والتي هي من خصائص الأسلوب الخطابي.

والصدق الفني لديهم هو أن تكون الصورة الشعرية معبّرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيراً صادقاً يحسه القارىء من خلالها، فيتفاعل معها تفاعلاً يساعدها في إحداث التخييل المناسب، والذي يعبر بالصورة حدود عناصرها في الواقع العياني، ويمنحها القدرة على التوافق مع حركات النفس الشعورية، وهذا ما عناه حسان بن ثابت في بيته الذي يقول فيه:

وإنَّ أحْسَنَ بيتٍ أَنْتَ قائِلُهُ
بيتٌ يُقالُ إذا أنشدتَهُ: صَدَقَا[1]

وهذا ما قصده أيضاً بعض النقاد من أن «أفضل الشعر مالم يحجبه عن القلب شيء»[2]، وأن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه»[3]. وهذا يعني أن أفضل الصور الشعرية هي التي تتمكن من النفس بحيث كأنها تعيش التجربة الشعورية التي أراد الشاعر نقلها من خلال الصورة. وابن طباطبا هو أفضل من يوضح هذا إذ يقول: «فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعيها»[4]. فإذا خلا التخييل من الصدق الفني كانت الإثارة باردة لاتحرك النفس مهما بذل الشاعر في تحسين الصورة وتزويقها.

وهذا ما أشار إليه القاضي الجرجاني بقوله: «قد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً. ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً. وقد يجد الصورة الحسنة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مموقة»[5].

---

(١) نفسه ٢٧٧.

(٢) ابن رشيق ١/١٢٣.

(٣) نفسه ٩٠.

(٤) ابن طباطبا ١٦ـ ١٧.

(٥) القاضي الجرجاني ١٠٠.

ولعل ابن طباطبا (٣٢٢هـ) هو أول من أثار، بوضوح، قضية الصدق في الشعر، فقد ربط الشعر بالصدق من النواحي المختلفة: الصدق في التشبيه، والصدق في المشاعر، والصدق في القصيدة. وهو يرى أن الصدق يكرم عنصر الشعر، ولذلك فإن على الشاعر أن «يتعمد الصدق في تشبيهاته وحكاياته، وأن يستعمل المجاز الذي يقارب الحقيقة»[1] ولعل هذا متأتٍ من الموقف الفكري العام لابن طباطبا، والمتمثل في رغبته بالاعتدال، فعنده: «أن علة كل حسن مقبول: الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي: الاضطراب». ويمكن تقسيم أنواع الصدق عند ابن طباطبا إلى خمسة أنواع:

١ـ الصدق عن ذات النفس، أو صدق الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

٢ـ صدق التجربة الإنسانية عامة، وتتمثل في ارتياح النفس لصدق الحكمة، وتعبيرها عن التجربة.

٣ـ الصدق التاريخي (الإخباري، والقصصي). وللشاعر أن يزيد فيه أو ينقص بشرط ألا يشوّه الخبر أو الحكاية.

٤ـ الصدق الأخلاقي، وهو ما يجري مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق.

٥ـ الصدق التصويري، أو (صدق التشبيه).

ورأي ابن طباطبا يتلاءم وأساس نظريته في التناسب. فالتناسب هو سر الجمال، والصدق صنو للتناسب الجمالي في القصيدة، ثم إن التناسب عمل ذهني يعرض على العقل ليقبله، والعقل لا يطمئن إلا إلى الصدق.

وعند بعض النقاد أنه لاوجه لمطالبة الشاعر بالصدق، صدق الواقع، ووصف دقائقه، كما يراها الشاعر أو يشعر بها. فرأوا أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب، لأن مقياس براعته هو اقتداره على الصياغة والصناعة، يقول قدامة بن جعفر: «إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً

---

(١) عيار الشعر ١٢٢، ٦، ١١٩.

حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً، غير منكر عليه، ولا معيب من مثله، إذا أحسن المدح والذم، ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها»[1].

والواقع أن موقف قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) متأثر برأي المعلم الأول، فهو ينسب القول بإجازة الكذب في الشعر إلى قدماء اليونان، ولا سيما أرسطو. وحين يحاول التفصيل في هذا الموضوع يعود إلى نظرية الممكن والمستحيل عند أرسطو، ولكن في كلام لا يخلو من التناقض، فهو يمدح مناقضة الشاعر لنفسه بشرط أن يحسن الوصف فهذا يدل، في رأيه، على قوة الشاعر في صناعته، ولذلك فهو يقرر: «الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، وإنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني ـ كائناً ما كان ـ أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر»[2].

ويبدو قُدامة منحازاً، بشكل واضح، للغلو في الشعر. مستعملاً في ذلك المقياس الفني البحت (الجودة والإحسان)، ولكنه حين يعيب المستحيل والممتنع يلجأ إلى استعمال المقياس المعنوي. ولهذا اضطرب في آرائه، فبعض الجيد فنياً قد يكون مستحيلاً أو متناقضاً معنوياً.

وقُدامة يقتبس من أرسطو فكرة المستحيل المقنع أو المحتمل فيسميها (الغلو أو الإفراط)، وفكرتي المتناقض وغير المعقول، ويسميها (الممتنع، والمستحيل أو المتناقض).

ويعتبر الفارابيّ (٣٣٩هـ) الشعر صياغة لفظية كاذبة تقدم الظلال والأوهام. والأقاويل الشعرية عنده هي أقاويل تمثيلية، قياسية، جازمة، كاذبة لا محالة.

أما موقف حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) فينطلق من أن الشعر كلام مخيّل، ولهذا فإنه يتضمن الصدق والكذب، والعبرة بتخييله لا بصدقه أو كذبه[3].

---

(١) نقد الشعر ١٤ـ ١٦.

(٢) نفسه ١٣ـ ١٧.

(٣) منهاج ص ٧٠.

والكذب ـ في الشعر ـ نوعان: نوع فيه مخالفة للحقيقة ولا يقبل إلا إذا كان خفياً. ونوع مطابق للحقيقة، ولكنه مبالغ فيه لأسباب نفسية. وهو يفضل المبالغة على الصدق. لأن الأحسن والأقبح لايوجد مساو لهما في معنييهما، ولذلك ينبغي ألا تكون الأقوال فيهما صادقة.

ويعدد حازم أنواع الكذب، فيشير إلى:

١ـ الاختلاق الإمكاني، كأن يدّعي الشاعر محبوباً تيَّمه، من غير أن يكون كذلك.

٢ـ الاختلاق الامتناعي، وهو مالايقع في الوجود، وإن كان متصوّراً في الذهن.

٣ـ الاختلاق الاستحالي، وهو مالايصح وقوعه في وجود ما، ولا تصور في ذهن، ككون الإنسان قائماً قاعداً في حال واحدة.

وحازم لا يحكم على الشعر من خلال صدقه أو كذبه إلا في القليل، وإنما هو يحكم عليه من خلال الأثر النفسي الذي يطلبه الشاعر من استحاله أو تنفير، أي من خلال التخييل. رغم علمه بأن التخييل حيلة وإيهام. ومثل معظم النقاد يبدو حازم حائراً بين أن يقرّ الكذب في الشعر، ويستسلم لميوله الفنية، وبين أن يلح على الصدق ويستسلم لميوله العقلية.

الـكِـنـايـة

(الكِناية): هي أن يتكلم بشيء يستدل به على (المكنى) عنه[1].

وقد اختلف البلاغيون القدامى في تحديدها. فسمّاها ابن المعتّز: (التّعريض)، و(الكِناية)، ومثّل لها بقول بشار:

وإذا مــا التقــى ابــنُ أعيــا وبكْــرُ
زادَ فــي ذا شِبْــرٌ وفــي ذاك شِبْــرُ[2]

وسمّاها قُدامة بن جعفر: (اللّحن)، وجمع بينها وبين التّعريض. واللّحن عنده هو التعريف بشيء من غير تصريح، أو الكِناية عنه بغيره[3]. وتابعه أبو هلال العسكريّ فاعتبر الكناية والتعريض والتورية من جنس واحد.

وقد تحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن الكناية في (البيان والتبيين)[4]، وجعلها المبّرد (٢٨٥هـ) على ثلاثة أوجه: فهي إما للتعمية والتغطية، وإما للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، وإما للتفخيم والتعظيم[5]. وذكرها ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في (عيار الشعر). وسماها أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ): «الكِناية والتعريض»، وعرّفها بقوله: هي أن يكنى عن الشيء ويعرّض به، ولا يصرّح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشي. كما فعل العنبري، إذ بعث إلى قومه بصرّة شوك وصرّة رمل وحنظلة، يريد: جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك.

والمراد بالكِناية عند عبد القاهر (٤٧١هـ) أن يريد المتكلم إثبات معنى من

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (كني)

(٢) البديع ٦٤ـ ٦٥.

(٣) نقد النثر ٥٩.

(٤) البيان والتبيين ١/ ٢٦٣.

(٥) الكامل ص ٤١٢ط رايت.

المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلاً عليه. مثال ذلك: هو (طويل) النّجاد، يريدون: طويل القامة. و(كثير الرّماد)، يعنون كرمه. والمرأة (نؤوم الضحى)، يريدون إنها مترفة مخدومة، لها مَنْ يكفيها أمرها[1].

وتحدث الفخر الرّازيّ (٦٠٦هـ) عن الكِناية في كتابه (نهاية الإيجاز)، فعرّفها متأثراً بالزمخشريّ، وسلك فيها كناية النسبة، بينما جعل عبد القاهر هذه من باب المجاز العقلي. وتابع السكاكيّ (٦٢٦هـ) الفخر الرازي في كتابه (مفتاح العلوم) فعرّف الكناية بقوله إنها ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك. ويلاحظ أن المتروك قد يكون قريباً ظاهراً، وقد يكون بعيداً خفياً. ومن أجل ذلك تتفاوت الكناية بين التعريض والتلويح والرمز والإيماء والإشارة...

وتختلف الكِناية عن المجاز في وجهين: الأول أنها لاتنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فمثل (هي نؤوم الضحى): كناية عن أنها مخدومة، لامانع فيها من أن يريد القائل إنها تنام ضحى لا عن تأويل. بينما المجاز ينافي إرادة الحقيقة، فلا يصح في مثل (كلّمت أسداً) أن يراد الأسد الحقيقي. والوجه الثاني أن مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم) أما مبنى المجاز فعلى الانتقال من الملزوم إلى اللازم.

وينتهي السكّاكيّ إلى تقسيم الكناية إلى ثلاثة أنواع:

١ـ كناية عن صفة، نحو: (هو ربيب أبي الهول) كناية عن كتمانه السر.

٢ـ كناية عن موصوف، نحو: (هو من أبناء النيل) كناية عن المصريين.

٣ـ كناية تدور على تخصص الصفة بالموصوف. وسمّاها مَنْ بعده (كناية النسبة).

وكان الزمخشري قد صوّر هذه الأنواع الثلاثة جميعاً، من قبل.

---

(١) دلائل الإعجاز ٥٢.

اللَّحْنَ

(اللَّحْنَ): الخطأ في الإعراب، و(لحن): فطن، أو قال قولاً يفهمه عنه، ويخفى على غيره(١).

وقد انفرد قُدامة (٣٣٧هـ) بتعريفه: «اللَّحْنَ هو التّعريض بالشيء من غير تصريح. أو الكِناية عنه بغيره. وقد استعملوه لغايات عديدة منها: التعظيم، والتخفيف، والإنصاف، والاحتراس.. إلخ.

فأما التعريض للإعظام فهو أن يريد تعريف مَن فوقه قَبيحاً فعله، فيعرّض له بذكر ذلك من فعل غيره، ويقبّح له ما ظهر منه، فيكون قد قبّح له ما أتاه من غير أن يواجهه به، كقول الشاعر:

أَلا رُبَّ مَـــنْ أَطْنبـــتَ فـــي ذمِ غيـــرِهِ
لـــديـــه علـــىٰ فعـــلٍ أتـــاهُ علـــىٰ عَمْـــدِ

ليعلـــمَ عنـــدَ الفِكـــرِ فـــي ذاكَ إنمـــا
نصيحتُـــهُ فيمـــا خَطَبـــت بِـــهِ قصـــدي

وأما التعريف للتخفيف فهو أن تكون لك إلى رجل حاجة فتجيئه مسلِّماً ولا تذكر حاجتك، كقول الشاعر:

أَروحُ لتسليـــــمٍ عليـــــكَ وأغتـــــدي
وحَسْبُـــكَ بـــالتسليـــمِ منّـــي تقـــاضيـــا

وأما التعريض للاستحياء فكالكِناية عن الحاجة، فقد كنّوا عن الجماع بالسر، وعن الذكر بالفرج.

وأما التّعريض للبقيا فمثل تعريض الشعراء بالديار والمياه والأشجار والجبال بقياً على سكانها وصيانة لأسرارهم، كقول الشاعر:

---

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح ـ مادة (لحن).

أَيـــا أَثَـــلاثِ القـــاعِ مِـــنْ بَطْـــنِ تـــوضـــح
حنينـــي إلـــىٰ أفيـــائكـــنَّ طـــويـــلُ

وأما التعريض للإنصاف فكقول حسان بن ثابت في مناضلة مَنْ هجا الرسول:

أَتهجـــوهُ وَلَسْـــتَ لَـــهُ بكُـــفْءٍ
فشـــرُّكُمـــا لخيـــرِكُمـــا الفِـــداءُ

وأما التعريض للاحتراس، فهو ترك مواجهة السفهاء والانذال[1].

---

(١) قدامة ـ نقد النثر ٥٩ـ٦١.

لـزوم ما لايلـزم

هو أن يجيء قبل حرف الرّوي، أو ما في معناه من الفاصلة، بما ليس بلازم في التقفية، ويلتزم في بيتين أو أكثر. فبعض الشعراء لم يكتف بالتزام الحـرف الأخيـر في القـافية وهو حرف الروي، بل التزم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف، فلـعل ذلك أبـو العـلاء المعري في (لزومياته). وسمّوا هذا (لزوم مالا يلزم). وهو مقياس براعة في الشعر العربي، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الموسيقية.

ولزوم مالا يلزم عند ابن المعتز (٢٩٦هـ) هو «إعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلّفه من ذلك ما ليس له»[١]. ومثّل له بقول الشاعر:

يَقــولــونَ فــي البستــانِ للعيــنِ لَــذَّةٌ
وفــي الخمــرِ والمــاءِ الــذي غيْــر آسِــنِ
فــإنْ شِئْــتَ أن تلقــى المحــاســنَ كلَّهــا
ففــي وَجْــهِ مَــنْ تهــوىٰ جميــعُ المحــاســنِ[٢]

---

(١) البديع ص ٧٤.

(٢) البديع ص٧٥.

اللُّـغـز

(اللُّغز): ما يعمّى به[1]. و(أَلْغَزَ) من ألغز اليربوعُ، ولغز: إذا حفر لنفسه مستقيماً ثم أخذ يمنة ويسرة ليعمّي بذلك على طالبه. وهو قول استعمل فيه المتشابه طلباً للمحاجاة. والفائدة فيه رياضة الفكر في تصحيح المعاني[2]. ومثاله قول الشاعر:

رُبَّ ثَـــوْرٍ رأيـــتُ فـــي حُجْـــرِ نَمْـــلٍ
ونهـــارٌ فـــي ليلـــةٍ ظَلْمـــاء

والثور هنا: قطعة الأقط (اللبن المجفف). والنّهار: فرخ الحبارى. وتستخدم مثل هذه الألفاظ عند التقيّة. وهي ألفاظ مشتركة: كالمجنون الذي به الخبل، والمجنون الذي جنّه الليل. والطّعن بالرمح، والطّعن في العرض. والبطن ضد الظهر، والبطن من العرب. والفخذ العضو، والفخذ من القبيلة. والبعل الزوج، والبعل النخل يسقى بماء السماء. واليد الجارحة، واليد النعمة. وأمثال هذا كثير. وقد جمعه بعض أهل اللّغة كابن دريد في كتاب (الملاحن).

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (لغز).

(٢) قدامة ـ نقد النثر ٦٧ـ٦٨.

المبالغة

(بالغ) في الأمر: بذل الجهد في تتبعه[١]. (والمبالغة) هي الإفراط في الصنعة عند ابن المعتز[٢]. والإفراط في الإغراق عند ثعلب[٣]. وسماها البلاغيون من بعد (المبالغة).

والمبالغة عند قُدامة (٣٣٧هـ) هي «أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد إليه[٤]. والمبالغة نوعان: أحدهما في اللفظ، والثاني في المعنى. فأما المبالغة في اللفظ فتجري مجرى التأكيد مثل (رأيت زيداً نفسه). والمبالغة في المعنى هي إخراج القول على أبلغ غايات معانيه، كقول الشاعر:

يَزيدُكَ وَجْهُهُ حُسْناً
إذا مازِدْتَهُ نَظَرا[٥]

وقد وضع قُدامة حدّاً بين المبالغة وبين الغلوّ والإغراق، فقال: «إن الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء»[٦].

والمبالغة عند الرّمّاني (٣٨٦هـ) هي «الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة». وهي على أنواع، فمنها مبالغة عن طريق البيّنة كصيغ المبالغة في مثل (غفّار)، ومنها مبالغة بالتعميم مثل (أتاني الناس) والذي أتى جماعة منهم، ومنها مبالغة بالتعبير عن شيء يصاحبه تعظيماً، مثل ﴿وجاء رَبُّكَ والمَلَكُ صَفاً صَفاً﴾ ومنها مبالغة إخراج الممكن إلى الممتنع،

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (بلغ).
(٢) البديع ٦٥.
(٣) قواعد الشعر ٤٩.
(٤) نقد الشعر ١٦١.
(٥) نقد النثر ٧٠ـ٧١.
(٦) نقد الشعر ٦٥ـ٦٦، ٧٢.

ومنها إخراج التعبير مخرج الشك. ومنها مبالغة بحذف جواب الشرط[١].

والمبالغة عند العسكريّ (٣٩٥هـ) «أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته»، ومثالها قول امرىء القيس:

فمِثْلُكِ حُبْلىٰ قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ
فألهيتُها عَنْ ذي تمائمِ مُحْوِلِ[٢]

أراد المبالغة في وصف محبة المرأة له، فألهاها عن ولدها.

والمبالغة عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) ضروب كثيرة. والناس فيها مختلفون[٣]، فبعض النقاد يقول بأن المبالغة ربما أحالت المعنى ولبّسته على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لاتقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه[٤].

ولكن إذا بطلت المبالغة وعيبت بطل التشبيه وعيبت الاستعارة.

ومن أحسن المبالغات قول عمرو ابن لأيهم التّغلبيّ:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَادَام فينا
وَنُتْبِعُهُ الكرامةَ حيثُ كانا[٥]

وقول امرىء القيس:

تَنَوّرْتُها مِنْ أذرعاتٍ وأهلُها
بيثربَ أدنىٰ دارِها نظرٌ عالي[٦]

وبين المكانين بُعْد أيام.

---

(١) النكت في إعجاز القرآن.
(٢) ديوانه ٢٤.
(٣) العمدة ٢٨١.
(٤) العمدة ٢٨٢.
(٥) العمدة ٢٨٣.
(٦) العمدة ٢٨٣.

مبنى القصيدة= بنية القصيدة = شكل القصيدة= هيكل القصيدة العربية.

(المبنى) مصطلح نقدي يطلق على بناء الشعر وطريقة صياغته وتركيبه. وأول من تَعرَّض لهذه القضية بشيء من التفصيل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي جعل أقسام القصيدة أربعة هي:

١ـ الوقوف على الأطلال والديار، وبكاء الربع، ومخاطبة الرفيق.

٢ـ النسيب وذكر الشوق والصبابة.

٣ـ وصف الرحلة في الصحراء، والراحلة في الطريق، وما كابده من معاناة.

٤ـ الغرض الذي قال القصيدة من أجله: مديح.. أو غيره.

والشاعر المجيد عنده هو من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد[1]. يقول ابن قتيبة: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ يذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاع الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٧٥ ت شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦.

بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح، وفضّله على الأشباه»[1].

ولكن ابن قتيبة حظّر على الشعراء أن يخرجوا على هذا التقليد، رغم تغيّر الأزمنة والأمكنة، فقال: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على أواجن الطوامي، أو يقطع منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»[2].
وهذه بالطبع مصادرة غير مسوّغة.

---

(١) نفسه ١/ ٧٥.
(٢) نفسه ٢٨ ط دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨٥.

المَثَل السائر

(المَثَل) لغةً: الشَّبه والنظير، واصطلاحاً: المَثَل هو القول الذي لكثرة جريانه على ألسنة الناس اكتسب قيمة تعبيرية خاصة، جعلتهم، عند تشابه الحال، لايجدون أبلغ منه وأوجز في تصوير ما بأنفسهم والتعبير عن مرادهم. وهو من حيث المضمون ثلاثة أنواع: نوع فيه إشارة إلى حادثة معينة، ونوع فيه إشارة إلى نموذج من النماذج، ونوع هو بالحكمة أشبه. ومن حيث الشكل نوعان: شعري، ونثري. يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «وهذه الأشياء إنما هي نبذ تستحسن، ونكت تستطرف، مع القلة وفي النّدرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة فلا يجب للشعر أن يكون مثلاً كله وحكمة كشعر صالح بن عبد القدوس فقد قعد به عن أصحابه، وهو يقدمهم في الصناعة لإكثاره من ذلك[١]. ومثاله قول أبي تمام:

لاتُنْكِروا ضربي لَهُ مَنْ دونَه ... مثلاً شروداً في النَّدىٰ والباسِ

حين عيب عليه قوله في ابن المعتصم:

إقدامُ عَمْرٍو، في سماحةِ حاتم ... في حِلْمِ أحْنَفَ، في ذكاءِ إياسِ

وقد يجتمع في البيت الواحد ثلاثة أمثال كقول زهير:

وفي الحِلْمِ إذعانٌ، وفي العفو دُرْبَةٌ ... وفي الصِدقِ مَنْجاةٌ مِن الشَرِّ فاصدقِ

وأربعة كقول المتنبي:

---

(١) العمدة ١٩٩.

والمـــرءُ يَـــأْمَـــلُ، والحيـــاةُ شهيّـــةٌ
والّشيـــبُ أَوقـــرُ، والشبيبـــةُ أنـــزقُ

وخمسة كقول القزاز السناط:

خـــاطِـرْ تفـــذْ، وارتـــدْ تَعِـــدْ، واكـــرمْ تســـدْ
وانقـــدْ تَقُـــدْ، واصغـــرْ تعـــدَّ الأكبـــرا

وستة كقول ابن رشيق:

خُـــذِ العفَـــو، وأبَ الضيـــمَ، واجتنـــبِ الأذىٰ
واغـــضِ تَسُـــدْ، وارفِـــقْ تنَـــلْ، واسْـــخَ تُحْمَـــدِ

الـمَـجاز

(المَجاز) لغةً: التعدية والانتقال[١]. واصطلاحاً: استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي[٢]. مثل: أمطرت السماء نباتاً: أي مطراً يتسبّب عنه النبات.

وقد تحدّث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن المجاز في مواضع عديدة من كتابه (الحيوان)، والمجاز عنده قسيم الحقيقة ومقابلها، لأنه يشتق منها كي يذهب به المتكلم إلى معنى آخر قريب من الأصل وذي علاقة به.

والمجاز عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) يقع في كثير من الكلام. وهو أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع. والتشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنهم خصصوا للمجاز باباً بعينه، وهو أن يسمّى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، كما قال جرير:

إذا سَقَطَ السَّماءُ بأرضِ قومٍ
رعيناهُ، وإنْ كانوا غِضابا

أراد: نزل المطر لقربه من السماء. والمطر لا يُرعى، ولكنه أراد النبات الذي يكون عنه. فهذا كله مجاز.

ويتابع عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) سابقيه في تعريف المجاز فيقول: «إنه كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز»[٣]. ويذكر من أنواعه: الاستعارة والتمثيل. ثم يقسم المجاز إلى نوعين: مجاز في الإسناد، ومرجعه العقل، ومثاله:

---

(١) مختار الصحاح ـ مادة (جوز)

(٢) علم البيان ١٣٥.

(٣) دلائل الإعجاز ٥٢.

أَشَـــابَ الّصغيــــرَ وأفْنــــىٰ الكبيــــرَ
كــــرُّ الغَـــداةِ ومـــــرُّ العشــــيَ

فقد أسند الشيب إسناداً مجازياً إلى كرّ الغداة ومرّ العشي، بينما إسناده الحقيقي إلى الله. وهو مجاز عقلي. ومثله: بنى الأمير السور. والباني الحقيقي هو العمال، وإنما أضيف البناء للأمير باعتباره سببه.

والنوع الثاني هو المجاز المرسل، وهو أعم من الاستعارة. وهو نوعان: مجاز لغوي يدور بين الاستعارة والملابسة، ويتعلق بالمفردات وسمّاه مَنْ بعده (مجازاً مرسلاً). ومجاز عقلي ويتعلق بالجمل والإسناد، من مثل (وشّى الرّبيع والرّوض) فإن في ظاهر اللفظ ما يدل على أن للربيع فعلاً، وهذا تجوز من حيث المعقول لا من حيث اللغة[1].

ثم جاء الفخر الرّازي (٦٠٦هـ) فتحدث في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن الحقيقة والمجاز. فبيّن أن المجاز لابد له من شرطين: النقل عن المعنى اللغوي الأصلي، والمناسبة أو العلاقة. ثم قسّم المجاز، تبعاً لعبد القاهر، إلى قسمين: مثبت، وإثبات، فالمثبت أو المجاز اللغوي أعم من الاستعارة. والإثبات أو الإسناد هو المجاز العقلي، ومثاله (أنبت الربيع البقل). والمنبت الحقيقي هو الله.

وتحدث السكّاكيّ (٦٢٦هـ)، في كتابه (مفتاح العلوم) عن المجاز ورأى أنه لابد من التعرض للحقيقة لأنها تعد أصله. ورأى أن اللفظة رمز لمعناها. وهو رمز تدخل فيه المناسبة، يدل على ذلك أن للحروف خواصاً تختلف باختلاف مخارجها وصفاتها من الجهر والهمس والشدة والرخاوة والتوسط، وصيغاً مثل (فعلان) التي تدل على الحركة. وإذن فإن للكلمة معنى أول أصلي، ومعنى ثانياً تنتقل إليه.
والحقيقة هي «الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع». والمجاز هو «الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق

(١) أسرار البلاغة.

استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع».

ويقسم السكّاكيّ المجاز إلى نوعين: مجاز لغوي في المفرد، ومجاز عقلي في الجملة. فأما المجاز اللغوي فنوعان: نوع يرجع إلى معنى الكلمة ونوع يرجع إلى حكم لها في الكلام. والأول يتفرع إلى نوعين: خال من الفائدة، ومتضمن لها، والثاني إلى نوعين أيضاً: خال من المبالغة، ومتضمن لها.

والمجاز العقلي هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع. وهو أربعة أنواع، لأن طرفيه إما أن يكونا حقيقيين، أو مجازيين، أو أحدهما حقيقة والثاني مجازاً.

المجاورة

تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لايحتاج إليها[1].

ومثاله قول أبي تمام:

رَدَعوا الزَّمانَ وهُمْ كهولٌ جلَّةٌ
وسَطَوْا على أحداثِهِ أَحْداثا[2]

وقول الشاعر:

فلوني والمُدامُ ولونُ ثوبي
قريبٌ مِنْ قريبٍ مِنْ قريبِ[3]

وقول العسكري نفسه:

كأنَّ الكأسَ في يدِهِ وفيهِ
عقيقٌ في عقيقٍ، في عقيقِ[4]

---

(١) أبو هلال العسكري ـ الصناعتين ٤٦٦ .

(٢) ديوانه ٦٥ .

(٣) الصناعتين ٤٦٨ .

(٤) الصناعتين ٤٦٨ .

المحاكاة

(حكى) و(حاكاه): فعل مثله، (والمحاكاة): المشاكلة[1]: والمحاكاة مصطلح فلسفي نقدي انتقل من الإغريق إلى العرب.

المحاكاة في النقد اليوناني:

لايمكن فهم مصطلح (المحاكاة) عند اليونان بغير فهم نظامهم الثقافي والفكري الذي هو بدوره انعكاس للبنية الاجتماعية التي هي طبقية بالدرجة الأولى: فالسادة ـ عند اليونان ـ يتفرغون للسياسة والرياضة والعلم والفكر والفن. والعبيد يعملون في المهن والزراعة. ولذا كان نظامهم يفرق بين العمل اليدوي والعمل الفكري، وينقسم إلى عالمين منفصلين: عالم الفكر، وعالم الحس، فعالم الفكر يحتوي على الحقيقة في نموذجيتها وأزليتها وخلودها، وأما عالم الحس فيحتوي على النسخ الناقصة المتغيرة. ومن هنا كانت نظرية المحاكاة التي هي في الفكر أصلاً، ثم عممت على الأدب. والمثل هي الصور الخالصة لكل الموجودات. ولها جمال واحد مطلق هو جمال الصورة أو المثال أو النموذج. وهذه المثل ذات وجود مستقل عن كل الأشياء المرئية والمحسوسة، فالطاولة مثلاً لها نموذج في الفكر أو المثل، والطاولة المرئية في عالم الحس هي صورة عن تلك التي في عالم المثل، وهي صورة ناقصة بالطبع، لأن النجار أدنى مرتبة من الإله. وحين يأتي الفنان ويصوّر طاولة الواقع، فإنه يصور الناقص، وبهذا فهو أدنى مرتبة من النجار، ويبتعد عن الحقيقة ثلاث مرات.

والوجود عند أفلاطون (٤٢٨ق.م) ثلاث دوائر: الأولى هي عالم المثل، والثانية هي عالم الحس، وهو صورة عن عالم المثل، والثالثة هو عالم الظلال والصور والأعمال الفنية، وبهذا يبتعد الفنان عن الحقيقة ثلاث خطوات، يقول أفلاطون: «والشاعر التراجيدي محاك، وهو كغيره من المقلّدين يتبعد ثلاث

(١) مختار الصحاح ـ مادة (حكى)

مرات عن الملك ومثال الحقيقة».

وطبيعة الفن، عند أفلاطون، مرآوية، بمعنى أن الفنان يدير مرآة ليعكس خيالات محاكية للأشياء المحسوسة، ومن هنا كان الفنان عنده أدنى مرتبة من النجار، والنجار أدنى منزلة من الإله. ومن هنا ـ أيضاًـ سبب هجوم أفلاطون على الفن، ونفيه الشعراء من(مدينته الفاضلة)، فغاية أهل المدينة الخير، وطبيعة الفن المرآوية تصوّر الناقص لا الحقيقة، فهي تخدع الناس وتزيف الحقيقة. وهجومه على الفن كان من زاوية أخلاقية: إذ جعل الوجود الحق هو ذلك الوجود الوهمي (عالم المثل)، وجعل الوجود «الموضوعي» غير حقيقي، ورتب على ذلك طبيعة مموهة للفن، ولذا رفضه، ونفاه، والشاعر الحق ـ عنده ـ هو مَنْ يستسلم لإلهام ربّات الشعر.

وإذا كان أفلاطون لم يخصص لنظريته في الشعر والأدب كتاباً مستقلاً، وإنما نجد آراءه متناثرة في كتبه الفلسفية، فإن أرسطو قد خصص كتاباً مستقلاً للشعر هو (فن الشعر) الذي يعتبره مؤرخو النقد الأدبي أهم مؤلف في تاريخ النظرية النقدية، ورغم أن أجزاء فقدت من الكتاب، فإن ما بقي منه، وهو يتناول المأساة والملحمة. يعطي آراءه في طبيعة الفن بشكل عام.

وقد قبل أرسطو مبدأ المحاكاة، ولكنه لم يقبل أن تكون المحاكاة نقلاً مرآوياً، فالفن إذ يحاكي، فإنه لا ينقل فقط ماهو كائن، بل ما يمكن أن يكون، وما ينبغي أن يكون أيضاً. فالفن يكمل نقص الطبيعة، والطبعية ـ عند أرسطو ـ ليست صورة لعالم نموذجي وهمي، بل هي وجود حقيقي، يقول: «إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان، أو الضرورة»[1] وقد جعل أرسطو المحاكاة جوهر الشعر، وليس الوزن، «فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً، سواء وزنت أو لم توزن»[2] وعلى الشاعر أن يكون محاكياً، وبهذه الصفة يعيد تشكيل الواقع تشكيلاً

---

(١) كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة د. شكري عياد. دار الكاتب العربي. القاهر ١٩٦٧ ص ٦٤.

(٢) أرسطو طاليس ـ فن الشعر ـ تعريب د. شكري عياد ص ٦٤.

تخييلياً، من خلال صور بلاغية كالتشبيه والمجاز والاستعارة.

وسنعرض للمحاكاة عند الفلاسفة العرب، وعند النقاد:

١ـ المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

نقل مصطلح (المحاكاة) من النقد اليوناني إلى الفكر العربي عندما ترجم العرب كتاب (الشعر) لأرسطو وغيره، ونتيجة لذلك فقد حاول الفارابي «الجمع بين آراء الحكيمين»[١]: أفلاطون وأرسطو.

ولعل أول المتأثرين بنظرية المحاكاة هم الفلاسفة العرب الذين اطلعوا على كتب أرسطو المترجمة. ولعل الفارابي (٣٣٩هـ) هو أول من استعمل هذا المصطلح نقلاً عن أرسطو، بعد أن ترجمه متى بن يونس (٢٢٨هـ)، واختصره الكندي (٢٥٢هـ) كما ترجمه إسحق بن حنين (٢٩٨هـ).

ويقسم الفارابي المحاكاة إلى نوعين: محاكاة بالقول، ومحاكاة بالفعل. فالمحاكاة بالقول هي «أن يؤلف الشاعر القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر. فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر[٢]» ولذلك أخذت مسألة الأنواع البلاغية للصورة أهمية واضحة عند الفارابي، ففي رسالته (في قوانين صناعة الشعراء) قرن الفارابي المحاكاة والتشبيه والتمثيل، ورأى أن براعة الشاعر في محاكاته ترتد في قدرته على استخدام التشبيه والتمثيل، فقال: «إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأتٍ جيد على التشبيه والتمثيل، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي.. وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات

---

(١) وهو اسم كتاب وضعه.

(٢) الفارابي ـ جوامع الشعر ١٧٤.

بالصناعة.. وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين، من غير أن تكون لهم طباع شعرية، ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء هم أكثرهم زللاً وخطأ»[1].

وهكذا يلجأ الفارابي إلى نقل المحاكاة الأفلاطونية كما هي، فيقول: «وكذلك نحن، وربما لم نعرف زيداً، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم تر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين. وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما ألفت عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة»[2].

وقسَّم ابن سينا (٤٢٨هـ) المحاكاة إلى ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، ومحاكاة الذوائع، فمحاكاة التشبيه نوعان: نوع يُحاكىٰ به شيء بشيء بتقرير حرف من حروف التشبيه (ك، مثل، كأنما)، ونوع يضع الشيء مكان الشيء. ومحاكاة الاستعارة لاتكون إلا في حال أو ذات مضافة. ومحاكاة الذوائع تقوم مقام ذات المحاكاة، كقولهم: غزال (للحبيب)، وبحر (للكريم)، وغصن (للقد)[3].

ويحاول ابن سينا التمييز بين الموضوع المحاكىٰ عند اليونان وعند العرب فيرى أن «الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها كاشتغال العرب. فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل وانفعال. والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه،

---

(١) أرسطو طاليس ـ فن الشعر ـ تعريب د. عبد الرحمن بدوي ١٥٥.

(٢) الفارابي ـ جوامع الشعر ـ ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة محمد سالم. القاهرة ١٩٧١ ص ١٧٥.

(٣) ابن سينا ـ كتاب المجموع ص ١٨.

وأما اليونان فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»[١].

وهذا التمييز غير واضح إلا بفهم تقسيم أرسطو للشعر إلى (دراما) و(تراجيديا)، وإن شعراء اليونان كانوا يقلدون أعمال الأشخاص لا الأشخاص بذواتهم. وأن العرب كانوا يحاكون الأشخاص والذوات. وغاية اليونان التوجيه الأخلاقي، وغاية العرب التأثير والإعجاب.

وموقف ابن رشد (٥٩٥هـ) من المحاكاة مطابق لموقف ابن سينا، فهو يرى أن الأنواع البلاغية للصورة قسم من أقسام المحاكاة، وأن الاهتمام بهذه الأنواع يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر من حيث هو نشاط تخييلي، وينتهي بذلك إلى افتراض مؤداه أن معنى الصياغة أو التركيب في الأقاويل الشعرية المخيّلة لا يختلف في جوهره عن المعنى في الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحرفي المباشر. فالمعنى الحرفي باق، ولكنه يبدو بفضل الأنواع البلاغية أزهى في الشعر، فيقول: «إذا غيّر القول الحقيقي سمّي شعراً، أو قولاً شعرياً، ومثاله: بعيدة مهوى القرط، فقد صار هذا شعراً لأنه استعمله بدل قوله: طويلة العنق. وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عري من هذه التغييرات فليس له من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، والتغييرت تكون بالموازنة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة. وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً».

ويبدو أن ابن رشد، الذي عرّب (فن الشعر) لأرسطو، قد ابتعد بمصطلح (المحاكاة) عما كان يعنيه أرسطو، فزعم أن المحاكاة أنواع منها[٢]:

١ـ محاكاة أشياء محسوسة لأشياء محسوسة، كالتشبيه.
٢ـ محاكاة أمور معنوية لأمور محسوسة، كقولهم في المنّة: إنها «طوق العنق».

---

(١) ابن سينا ـ فن الشعر (ضمن أرسطاليس ـ فن الشعر ـ ت: بدوي ص ١٦٩ ـ١٧٠).
(٢) فن الشعر ٢٢٢ـ٢٢٩.

٣ـ محاكاة لتذكر، كما في شعر مَنْ ذكر الطيف.

٤ـ المحاكاة بذكر شخص شبيه بشخص آخر، كقول امرىء القيس: وتعرف فيه منْ أبيه الشمائلا.

٥ـ الغلو الكاذب.

٦ـ إقامة الجمادات في الخطاب مقام الناطقين: كمخاطبة الأطلال والديار

وهذا يعني أن ابن رشد لم يفهم معنى المحاكاة، فظنها التشبيه، وانساق مع المصطلح حسب مدلوله الظاهري، فكان شديد البعد عن النظرية الشعرية الأرسططالية

أما موضوع المحاكاة فيعتقد ابن رشد أنه يجب أن يكون طبيعة في نفس المحاكي، فالإنسان يحاكي شبيهه، ويخفق في محاكاة غير الشبيه، فيقول: «وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل فضائل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة، وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو، ولهذا كان بعض الناس يجيد المدح ولا يجيد الهجو، وبعضهم بالعكس»[(١)].

وهذا يعني أن شعراء المديح جميعهم أفاضل لأنهم يحاكون الأفاضل، وأما شعراء الهجاء فهم من الأرذال. وهو رأي غريب يعتمده ابن رشد، وينقضه الواقع الذي نجد فيه كثيراً من الشعراء الذين يجيدون في المدح والهجاء معاً. ويبدو أن ابن رشد أسقط نظرية أرسطو في (الدراما) على الشعر العربي الذي لامسرح فيه، فأحلّ المديح محل (التراجيديا)، والهجاء محل (الكوميديا). ولعل اضطرابه هذا بسبب الترجمات والتلخيصات السيئة لكتاب أرسطو[(٢)].

٢ـ المحاكاة عند النقاد العرب:

رغم أن الكِندي (٢٥٢هـ) الذي اختصر كتاب (الشعر) لأرسطو، أخذاً من ترجمة سريانية قديمة، كان معاصراً للجاحظ (٢٥٥هـ) فإننا نستبعد اطلاع الجاحظ على المحاكاة، أو فهمه لهذا المصطلح، وحتى قُدامة بن جعفر

---

(١) ابن سينا ـ المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر. ت: محمد سالم. القاهرة ١٩٩٦ص ٢٠٤ـ٢٠٥.

(٢) شكري عياد ـ كتاب أرسطوطاليس ص ١٨٣.

(٣٣٧هـ) الذي كان متأثراً بالمنطق اليوناني، فإنه لم يتأثر بالنظرية الأرسطية للشعر. وقد تم تأثر النقاد العرب بالمحاكاة متأخراً، وعن طريق الفلاسفة العرب الذين اتصلوا بالترجمات اليونانية. ولعل حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) أول النقاد العرب الذين تأثروا بنظرية المحاكاة، من خلال الفلاسفة العرب، وفهمهم لها، فهو يعود إلى فكرة ابن سينا في التمييز بين المحاكاة عند اليونان، والمحاكاة عند العرب، ويشير إلى أن أشعار اليونان كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة، وأن مدار جل أشعارهم على خرافات يفترضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود.. وأنهم يشبّهون بالأفعال لا بذوات الأفعال[١]. وهو يحصر الشعر اليوناني بالدراما، والخرافة، والملحمة، والمثل. ويرى أن لدى العرب أيضاً كثيراً من الحكم والأمثال والاستدلالات مالو اطلع عليه أرسطو لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية.

وقد قسم حازم المحاكاة إلى أنواع:

١ـ باعتبار طرفي التشبيه، متأثراً بتقسيمات ابن رشد للاستدلالات. فالمحاكاة لموجود أو لمفروض الموجود، من جنسه، ومن غير جنسه. وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح، وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبدع[٢].

وهذا التقسيم لم يخرج عن المفهوم العربي للمحاكاة، وجعلها مرادفة للتشبيه، ويلتزم بما قاله ابن سينا.

٢ـ باعتبار القصد والغاية، وفيها تتعدد أنواع المحاكاة: محاكاة تحسين، ومحاكاة تشبيه، ومحاكاة مطابقة.

وهذا التقسيم مأخوذ ـ أيضاً ـ من ابن سينا، كما يصرح حازم نفسه. ولكن ابن سينا يسمّي هذه الأقسام فصول التشبيه، وينسبها إلى اليونان، بينما ينسبها حازم إلى العرب. ويأخذ النوع الثالث من ابن رشد.

---

(١) منهاج البلغاء ص ٦٨.

(٢) نفسه ص ٧١.

٣ـ باعتبار الوجود والغرض، فيقسم المحاكاة إلى: محاكاة وجود، ومحاكاة فرض.

٤ـ باعتبار الواسطة، فيقسم المحاكاة إلى: ما يخيّل لك الشيء في نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وما يخيّل لك الشيء في غيره.

٥ـ باعتبار التداول والابتداع، ففضل المخترع لأنه «أشد تحريكاً للنفس».

٦ـ باعتبار الألفة والغرابة. ففضّل المستغرب.

٧ـ باعتبار المعنى، فجعل المحاكاة: زمنية، وحكمية. وجوهرية، وعرضية، وقصصية.

وهكذا نجد أن العرب الذين أخذوا نظرية (المحاكاة) عن اليونان، حاولوا أن يطبقوها في ميدان آخر غير الشعر الدرامي. هو الشعر الغنائي المدحي، والهجائي، فابتعدوا بها عن موضوعها اليوناني، ومعناها. وأنشأوا لها معنى عربياً أسقطوا عليه مفاهيمهم البلاغية والمنطقية. فجعلوها مرادفة للتشبيه والاستعارة. ومع أن نظرية (المحاكاة) كانت أساس كتاب (الشعر) الذي ترجم إلى العربية ولخص عدة مرات، فإنها ـ على ما يبدو ـ لم تؤثر في قواعد الشعر العربي، لأن العرب لم يفهموها، ولأن انطباقها على الشعر العربي كان متعذراً، فهي توافق الشعر الدرامي. والبطولي، و(الديثرامب). ولكنها قد لاتوافق الشعر الغنائي.

المديح

المديح لغةً: الثناء الحسن[١]. واصطلاحاً: غرض شعري يختص بهذا النوع من الثناء، يتوجه به الشاعر إلى ممدوح معيّن. وهو أحد أغراض الشعر العربي العريقة في كل عصوره.

ومصطلح (المديح) متداول عند النقاد: فالأصمعي (٢١٠هـ) يرفض إدخال ذا الرمة في زمرة الفحول «لتجافيه عن المدح والهجاء، واقتصاره على الرسوم والديار»[٢]. وابن سَلّام (٢٣١هـ) يفضل زهيراً من أجل المديح، فيقول عنه: «أجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق، وأشدهم مبالغة في المدح»[٣]. وأشار ابن سلّام إلى أغراض الشعر فذكر منها المديح، والهجاء، والفخر، والنسيب[٤].

ويذكر قُدامة (٣٣٧هـ) المديح في باب نعوت المعاني، ويعدّه من أغراض الشعر الكبرى، وهي عنده: المديح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب[٥]. ولكنه ـ على خلاف عادته ـ لايعرّفه تعريفاً محدداً، وإنما هو يحدّد خصائصه على أسس أخلاقية فيقول: «لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لامن طريق ماهم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً»[٦]. ولابأس عنده أن

(١) المصباح المنير ـ مادة (مدح).

(٢) الموشح ٢٧٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٩٤.

(٤) نفسه ١/ ٤.

(٥) نقد الشعر ٦١.

(٦) نفسه ٦٩.

يغرق الشاعر ممدوحه بإحدى هذه الخصال دون غيرها فهو ليس مخطئاً، ولكنه مقصر عن استكمال جميع المدح[١]. وقد لاحظ قدامة أن «مدائح الرجال تنقسم أقساماً بحسب المدوحين من أصناف الناس في الارتفاع، والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي، والتحضير»[٢]. وهذا يعني أن هناك مدحاً خاصاً بالملوك، وآخر بذوي الصناعات، وثالثاً بالقوّاد، ورابعاً بالسوقة[٣].

وقد أجمع كثير من الباحثين على أن قدامة أفاد في دراسته لفن المديح من الفلسفة اليونانية، ومن فكر أرسطو بوجه خاص[٤]. فهو يلجأ إلى ثقافته اليونانية في تحديد الصفات الإيجابية للمديح، وحسب نظرية الفضيلة الأفلاطونية. فأفلاطون يجعل الفضائل الكبرى أربعاً هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة. وبما أن مدح الرجال معناه ذكر فضائلهم، فمن أتى في مدحه بهذه الخصال الأربع كان مصيباً، ومن مدح بغيرها كان مخطئاً[٥]. وهذه الفضائل أمهات ذوات فروع. ولابأس أن يمدح الشاعر بكل ما يتفرع عن كل فضيلة منها، ففضيلة العقل تتفرع إلى نقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية، والصدع بالحجة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى. ومن أقسام الشجاعة: الحماية، والدفاع، والأخذ بالثأر، والنكاية بالعدو، والمهابة، وقتل الأقران، والسير في المهامه الموحشة، وما أشبه ذلك. ومن أقسام العدل: السماحه، والانظلام، والتبرع بالنائل، وإجابة السائل، وقرى الأضياف[٦]. وليست هذه الفضائل دائماً بسيطة، بل يتركب منها فضائل أخرى تبلغ ستاً: فمن العقل مع الشجاعة يتولد الصبر..[٧].

---

(١) نفسه ٦٩.

(٢) نفسه ٨٨.

(٣) نفسه ٨٨-٩٥.

(٤) طه حسين - مقدمة نقد النثر.

(٥) نقد الشعر ٢٩.

(٦) نفسه ٣٠.

(٧) نفسه ٣١.

وأما ابن رشيق (٤٥٦هـ) فيرى أن «سبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويجتنب التقصير والتجاوز والتطويل. فإن للملك سآمة وضجراً. . . وحكي عن عمارة أن جده جريراً قال: يابني إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتم فخالفوا»[١].

ويستعرض ابن رشيق فضائل الإنسان الأربع التي قننها قدامة وهي العقل والشجاعة والعدل والعفة. فيفرّعها أقساماً. يتابع فيها قدامة. ثم يركب بعضها من بعض، فيحدث منها ستة أقسام: يحدث من تركيب العقل مع الشجاعة الصبر على الملمات. وعن تركيب العقل مع السخاء البر وإنجاز الوعد، وعن تركيب العقل مع العفة التنزه والرغبة عن المسألة. وعن تركيب الشجاعة مع السخاء الإتلاف والإخلاف، وعن تركيب الشجاعة مع العفة إنكار الفواحش والغيرة على الحرم، وعن تركيب السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت. .[٢].

وكانت العرب لاتتكسب بالشعر، وربما صنع أحدهم شعراً يشكر به يداً لايستطع أداء حقها إلا بالشعر تعظيماً لها وتخليداً، كما يروى أن امرأ القيس بن حجر قال في بني تيم، رهط المعلّى:

أَقَرّ حشا امرىء القيس بن حجرٍ
بنو تيمٍ مصابيحُ الظَّلامِ

لأن المعلّى أحسن إليه وأجاره، حين طلبه المنذر بن ماء السماء لقتله بني أبيه[٣] فلما نشأ النابغة الذبياني (١٨ ق.هـ) مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكسب مالاً جسيماً، حتى قيل إن أكله وشربه كان في صحاف الذهب والفضة، كما تكسّب زهير بن أبي سُلمى (١٣ق. هـ)

---

(١) العمدة ٣٤٣.

(٢) العمدة ٣٤٦.

(٣) العمدة ١/ ٤٩.

بالشعر قليلاً مع هرم بن سنان[١].

ولما جاء الأعشى (٧هـ) جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم، فأثابه[٢]. وكان للتكسب بالشعر أثر في مكانة المدح والمادح عند عرب الجاهلية. فبعد أن كان الشاعر لديهم أرفع منزلة من الخطيب، جعله التكسب بالشعر أقل مكانة من الخطيب[٣].

وجاء الإسلام فأكثر الحطيئة(٣٠هـ) من السؤال بالشعر، والإلحاف حتى ذلّ الشعر[٤]. ثم انتشر هذا الداء بين معظم الشعراء.

وقد اشترط النقاد في هذا الفن الشعري أن يكون أسلوبه جزلاً، وألفاظه نقية مختارة، وأن تكون القصيدة متوسطة الطول. وقد بدأ معظم الشعراء قصائد مدحهم بالوقوف على الديار، والبكاء على الأطلال، وذكر الأحباب، ووصفهم، والحنين إليهم، يقول ابن قتيبة: «سمعت بعض أهل العلم يقول: إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى. وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة الوبر في الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر، لانتجاعهم الكلأ، وانتقالهم من ماء إلى ماء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا من شدة الشوق، وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، فرحل في شعره، وشكا النّصب والسهر، وسُرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه

(١) العمدة ١/ ٤٩.

(٢) العمدة ١/ ٤٩.

(٣) العمدة ١/ ٥٠.

(٤) العمدة ١/ ٥٠.

قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمام التأميل، وقدر عنده ماناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح»[١].

أماالخطّة المثلى في المدح فقد وصفها أبو تمام في وصيته للبحتري حيث يقول: «وإذا أخذت في مدح سيّد ذي أيادٍ فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خيّاط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»[٢].

قال الحطيئة: إن أمدح بيت قول حسان:

يُغْشَوْنَ حتىٰ ما تهرُّ كلابُهُمْ
لا يسألونَ عنِ السَّوادِ المُقْبِلِ

وقال ثعلب: بل قول الأعشى:

فتىً لَوْ يباري الشَّمْسَ ألقتْ قناعَها
أو القمرَ السَّاري لألقىٰ المَقالدا

وقال أبو عمرو بن العلاء: بل قول جرير:

أَلستمْ خَيْرَ مَنْ ركبَ المطايا
وأندىٰ العالمينَ بطونَ راحِ

وقال غيره: بل قول الأخطل:

شُمْسُ العداوةِ حتىٰ يُستقادَ لهمْ
وأعظمُ النَّاسِ أحلاماً إذا قدروا

---

(١) الشعر والشعراء ٦.

(٢) زهر الآداب ١/١٠١.

وقال بعضهم: بل قول النابغة:

فـــإنّـــك شَمْـــسٌ والملـــوكُ كـــواكـــبٌ
إذا طلعـــتْ لـــم يَبـــدُ منهـــنَّ كـــوكـــبُ

وقال بعضهم: بل بيت زهير:

تـــراهُ إذا مـــا جئتَـــهُ متهلـــلاً
كـــأنـــكَ تُعطيـــهِ الـــذي أنـــتَ ســـائِلُـــهْ

المـذهـب الكـلامـي

(ذهب): مرّ، و(ذهب) فلان مذهباً: قصد قصداً وطريقة[1]. هذا لغةً، وأما اصطلاحاً: فهو أن يورد المتكلم على صحة دعواه حجة قاطعة مسلمة عند المخاطب، بأن تكون المقدمات بعد تسليمها مستلزمة للمطلوب.

والجاحظ (٢٥٥هـ) هو أول من قال بالمذهب الكلامي، وسمّاه بهذا الاسم[2]. وعنه أخذه ابن المعتز (٢٩٦هـ) الذي جعله الطريقة الكلامية التي تفترض أن يكون المرء متكلماً، مفوّهاً، طليقاً، قادراً على إثبات رأيه[3].

ولم يعرّفه العسكريّ (٣٩٥هـ) وإنما مثّل له بقول الفرزدق:

لكـــلِ امــرئٍ نفســان: نفــسٌ كــريمــةٌ
وأخــرى يُعــاصيهــا الهــوىٰ فيطيعهــا

وَنفسُــكَ مِــن نفسيــكَ تشفــعُ للنَّــدىٰ
إذا قَــلَّ مِــن أحــرارهــنَّ شفيعُهــا[4]

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (ذهب).

(٢) البديع ٥٣.

(٣) البديع ٥٣.

(٤) البديع ٥٤، والصناعتين ٤٦١، والعمدة ٢/ ٧٥.

المساواة

المساواة: هي أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، بحيث لايزيد ولا ينقص عنه. وهي معتبرة في قسمي البلاغة معاً: الإيجاز والإطناب. وهي قيمة جمالية اعتمدها النقد البلاغي مقياساً فنياً ومعياراً نقدياً يقصد بها التوازن الحاصل بين الفكرة والتعبير عنها. فهي ذلك التوسط والاعتدال الذي يجنب الأديب شطط الإيجاز المخلّ والإطناب المعيب.

ويعتبرها قدامة (٣٣٧هـ) من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، ويعرفها بقوله: «المساواة: أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لايزيد عليه ولا ينقص عنه»[١]. وهذا يعني أن المساواة مظهر من مظاهر البلاغة.

وتبعه في ذلك، العسكريّ (٣٩٥هـ) فقال: «إن المساواة: هي أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لايزيد بعضهاعلى بعض». وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب[٢].

ويورد ابن رشيق (٤٥٦هـ) المعنى نفسه، فيقول: «فهذا الشعر لايزيد لفظه على معناه، ولا معناه على لفظه شيئاً»[٣]، ومثاله قول زهير بن أبي سُلمى:

وَمَهْمـا تكـنْ عنـدَ امـرىءٍ مِـن خليقـةٍ
وإنْ خـالهـا تَخْفـىٰ عـنِ النَّـاسِ تُعلـمِ[٤]

---

(١) نقد الشعر ١٧١.

(٢) الصناعتين ١٨٥.

(٣) العمدة ١/ ٢٥٠.

(٤) ديوانه ٢٢.

مشاهير الشعراء

(الشُّهرة): الانتشار، و(الإشهار): الإعلان. و(أشهر) الرجل سيفه: سلّه[1]

ومشاهير الشعراء هم الأكثر شهرة من غيرهم، وهم كثر. ولعل (الشهرة) كانت مقياساً نقدياً لديهم، يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «والشعراء أكثر من أن يُحاط بهم عدداً. ومنهم مشاهير قد طارت أسماؤهم، وسار شعرهم، وكثر ذكرهم، حتى غلبوا على سائر من كان في أزمانهم. ولكل واحد منهم طائفة تفضله، وتتعصب له. وقل ما يجتمع على واحد، إلا ما روي عن (إجماعهم) على امرىء القيس، لأنه سبق إلى أشياء استحسنها الشعراء، واتبعوه فيها. فهو أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصي، وفرّق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام، فقيّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه»[2].

وإنما سُمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة في ما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير[3].

وقالوا: الشعراء أربعة: شاعر خنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الـجيد من شعر غيره.. وشاعر مفلق، وهو الذي لارواية له إلا أنه مجوّد

(١) المصباح المنير ـ مادة (شهر).

(٢) العمدة ٧٢.

(٣) العمدة ٨٦ـ٨٧.

كالخنذيذ في شعره. وشاعر فقط، وهو فرق الرديء بدرجة. وشعرور، وهو لاشيء[1]

وقد أجمعوا على شهرة شعراء المعلقات السبعة أو العشرة وعلى جودة شعرهم. ثم أجمعوا على شهرة بعضهم: «روى ابن سلام أن سائلاً سأل الفرزدق مَنْ أشعر الناس؟ قال: ذو القروح يعني امرأ القيس»[2]. وسئل لبيد: مَنْ أشعر الناس؟ قال: الملك الضّليل (يعني امرأ القيس)، قيل: ثم مَنْ؟ قال: الشاب القتيل: (يعني طَرَفة). قيل: ثم مَنْ؟ قال: الشيخ أبو عقيل (يعني نفسه)[3]. وقال الأصمعي: الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا طلب[4]. وقيل لكُثير أو لنُصيب: مَنْ أشعر العرب؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب[5]. وكان خلف الأحمر يقول: الأعشى أجمعهم. وقال أبو عمرو بن العلاء: مثله مثل البازي يضرب كبير الطير وصغيره. وكان الأخفش لا يقّدم عليه أحداً[6]. وروى ابن سلاّم: أن عمر بن الخطاب قال لابن عباس: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: مَنْ هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، قلت: ولمَ كان كذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه[7]. وروي عن يونس بن حبيب: إن علماء البصرة كانوا يقدّمون امرأ القيس، وإن أهل الكوفة كانوا يقدّمون الأعشى، وإن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدّمون زهيراً والنابغة. وكان أهل العالية لا يعدلون أحداً، كما إن أهل الحجاز لا يعدلون بزهير أحداً[8].

---

(١) العمدة ٨٦.

(٢) العمدة ٧٢.

(٣) العمدة ٧٢.

(٤) العمدة ٧٣.

(٥) العمدة ٧٣.

(٦) العمدة ٧٢.

(٧) العمدة ٧٤.

(٨) العمدة ٧٤.

ثم أجمعوا على شهرة فحول الشعر الأموي: جرير، والفرزدق والأخطل. وشبهوهم بفحول الشعر الجاهلي، فالفرزدق كزهير، والأخطل كالنابغة، وجرير كالأعشى[1]. وقال ابن سلام: «سأل عكرمة بن جرير أباه جريراً: مَنْ أشعر الناس؟ قال: أعن الجاهلية تسألني أم الإسلام؟ قال: ما أردت إلا الإسلام، فإذا ذكرت الجاهلية فأخبرني عن أهلها. قال: زهير شاعرهم. قال: قلت في الإسلام؟ قال: الفرزدق نبعة الشعر في يده. قلت: فالأخطل؟ قال يجيد مدح الملوك، ويصيب صفة الخم. قلت: فما تركت لنفسك؟ قال دعني. فإني نحرت الشعر نحراً»[2].

ثم أجمعوا على شهرة بعض الشعراء المولّدين، يقول ابن رشيق إنه ليس في المولّدين أشهر اسماً من أبي نواس، ثم أبي تمام، والبحتري. ويقال إنهما أخملا في زمانهما خمسمئة شاعر كلهم مجيد. ثم يتبعهما في الاشتهار ابن الرومي، وابن المعتز، ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس[3].

---

(١) العمدة ٧٢.

(٢) العمدة ٧٣.

(٣) العمدة ٧٦.

المضاعفة

هي أن يتضمن الكلام معنيين: معنى مصرّح به، ومعنى كالمشار إليه،[1] كقول الأخطل:

قَوْمٌ إذا استنبحَ الأضيافَ كلبُهُمُ
قالوا لأمِهِم بولي على النارِ[2]

فأخبرعن إطفاء النار، فدلّ به على بخلهم، وأشار إلى مهانتهم ومهانة أمهم عندهم.

---

(١) الصناعتين ٤٧٧.

(٢) الصناعتين ٤٧٨.

المعنى واللفظ

شغلت قضية (اللفظ والمعنى) النقاد العرب كثيراً، فتناولوها بالدراسة، وذهبوا فيها مذاهب متباينة، بين مناصر، ومعارض، ومتوسط.

وأول من تحدث عنها الأصمعيّ، وبشر بن المعتمر. فقد سئل الأصمعي (٢١٠هـ): مَنْ أشعر الناس؟ فقال: من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً»[١]. وتحدّث بِشر بن المعتمر (٢١٠هـ) في صحيفته النقدية عن المنازل الثلاث للمعاني: «فأولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الهدف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال[٢]». ثم تحدث بشر عن علاقة اللفظ بالمعنى، مؤكداً ضرورة التناسب بين الحال والمقال، فقال: إياك والتوعّر، فإن التوعر هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك. ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[٣].

وتجرّد الجاحظ (٢٥٥هـ) في (البيان التبيين) لدرس شؤون البلاغة والبيان، فجمع فيه ملاحظات العرب البيانية، وبعض ملاحظات غيرهم. فقال عن اللفظ مثلاً: وكما لاينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لاينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً. فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس؛ كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في

---

(١) نقد الشعر ١٠١.

(٢) البيان والتبين ١/١٣٦ـ١٣٨.

(٣) نفسه ١/١٣٦.

طبقات. كما أن الناس أنفسهم في طبقات[1].

والجاحظ من أنصار اللفظ، وهو يقول: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتغيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإن الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2].

واشتهر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) بقسمته الشعر إلى أربعة أضرب، داخل فيها بين اللفظ والمعنى، فقال: إن الشعر على أربعة أضرب[3]:

١ـ ضرب حسن لفظه وجاد معناه.
٢ـ ضرب حَسُن لفظه، فإذا فتشته لم تجد فيه فائدة في معناه.
٣ـ ضرب جاد معناه، وقصرت ألفاظه.
٤ـ ضرب تأخر معناه، وتأخر لفظه.

ولحظ ابن طباطبا (٣٢٢هـ) تكامل الألفاظ والمعاني، فقال: وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها. فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه، وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جليت في غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها»[4].

ويحدّد قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) المعاني في كتابه (نقد الشعر) في ستة أنواع، كل منها ذو حدين: جيد ورديء. ولها سبع صفات، كل صفة موجبة ونقيضتها. والمعاني ـ عنده ـ تقع في الأغراض التالية: المديح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب. ولكل غرض من هذه الأغراض

---

(١) نفسه ١/ ١٤٤.
(٢) الحيوان ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢.
(٣) الشعر والشعراء ٧ـ٩ ط ليدن.
(٤) الصناعتين ٧٢.

حسنات وعيوب. فالحسنات تتمثل في: صحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات. والعيوب تتمثل في الإخلال، والزيادة، فإذا تركّبت هذه المعاني مع الألفاظ اقتضى أن تتوفر المساواة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والمطابقة، والمجانسة.[1]

والمعاني عند قدامة كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيماأحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة. والشعر فيها كالصورة، كما الخشب للنجارة، والفضة للصياغة.

وتابع أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ) الاهتمام بعنصري اللفظ والمعنى، فقال: «وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدّمت»[2].

«ومن الدليل على أن حوار البلاغة على تحسين اللفظ، أن الخطب الرايعة والأشعار الرايعة، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام. وإنما يدل حسن الكلام على فضل قائله، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني»[3].

ثم لاينسى أبو هلال أهمية المعاني، فيقول: «وليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم. ولكن عليهم ـ إذا أخذوها ـ أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها

---

(١) انظر كتابنا: الأسلوبية منهجاً نقدياً ص ١٦١.

(٢) الصناعتين ٧٣.

(٣) نفسه ١٩٦.

وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها»[١].

وشارك ابن رشيق (٤٥٦هـ) في الخصومة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، فاستشهد بقول ابن جني: إن المولدين يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ. ويرى ابن رشيق أن هذا صحيح، لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب في الأقطار: «وإذا تأملت تبيّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لايقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرّت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي. والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً»[٢].

ورأى ابن رشيق أن عنصري اللفظ والمعنى ضروريان فقال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه غير الواجب قياساً. ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب، فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه»[٣].

وعبارة (اللفظ جسم روحه المعنى) مأخوذة عن ابن طباطبا. ولكن ابن

---

(١) العمدة ٤٢٣.

(٢) نفسه ٩٢-٩٣.

(٣) دلائل الإعجاز (ط داية) ص ٤٠.

رشيق بسطها دون أن يذكر مصدرها، وزاد عليها.

وتحدث عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) عن المعاني في كتابه (أسرار البلاغة)، فقسمها إلى نوعين: عقلي يجري مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء. وتخييلي لايمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت. وما نفاه منفي.

وحمل عبد القاهر على أنصار اللفظ، ولم يتحمل ذهنه المتمرس يتفاوت الدلالات أن يتقبل دعاواهم، فيقول: «إن الإلفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها مما لاتعلّق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[١].

وكان عبد القاهر يشعر، بوعي نقدي فذّ، أن ثنائية اللفظ والمعنى قد أصبحت خطراً على النقد والبلاغة، ذلك أن الانحياز إلى اللفظ قتل للفكر الذي يعتقد الجرجاني أنه وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى، وأن الفصاحة ليست في اللفظة، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تضع تركيباً من عدة ألفاظ[٢].

وكذلك حمل عبد القاهر على المنحازين إلى جانب المعنى، فقال: «إن الدّاء الدوي الذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدّم الشعر بمعناه، وأقلَّ الاحتفال باللفظ. وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا ما فضل عن المعنى»[٣].

وإذا كان الجرجاني قد رفض المذهبين المتعارضين اللذين يأخذ كل منهما بطرف واحد من القضية، فإنما ذلك من أجل تثبيت نظريته في (النظم والتأليف) التي يرى أنها سر الإعجاز. وقد اعتمد فيها على الجاحظ الذي فهمه الناس خطأ

---

(١) نفسه ٤٢ـ٥٢.

(٢) نفسه ١٧٨.

(٣) نفسه ١٨١.

حين قالوا إنه رأس المنحازين إلى جانب اللفظ عندما قال: «والمعاني مطروحة في الطريق.. إلخ». فالجاحظ يتحدث عن «الأدوات الأولية»، ولذلك يقارن بين الكلام ومادة الصائغ الذي يصنع من الذهب أو الفضة خاتماً، فإذا أردت الحكم على صنعته وجودتها نظرت إلى الخاتم من حيث إنه خاتم، ولم تنظر إلى الفضة أو الذهب (المواد الأولية)، ولذلك قال الجاحظ: «وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير»[1].

و(نظرية النظم) أو التأليف عند عبد القاهر هي إنكار لتلك الثنائية المضللة، وعودة إلى الوحدة، حيث ينبغي على الناقد أن يُعني برؤية الصورة مجتمعة من طرفيها دون فصل بينهما. وتلك هي نظرية الجاحظ التي استغلها عبد القاهر في توليد نظربته وتأكيدها.

ثم ينتقل عبد القاهر إلى موضوع آخر هو الدلالات الناجمة عن طريق الصياغة، فقولنا (خرج زيد) قول نصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده. ولكننا حين نقول (رأيت أسداً، ونحن نريد رجلاً شجاعاً) ففي مثل هذا نطرح أولاً دلالة أولية، ننتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بنا إلى غرض جديد. فالأول هو (المعنى)، والثاني هو (معنى المعنى): «فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، يعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2].

ومرحلة (معنى المعنى) هي المستوى الفني من التشبيه والكناية والاستعارة، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضاً في الصورة أو الصياغة لأنه تفاوت في الدلالة المعنوية أيضاً. مثلما يحدث أيضاً تفاوت في الدلالة في المرحلة الأولى بين قولك: قام زيد، زيد قائم، قائم زيد.. إلخ ومن مرحلة

---

(١) أسرار البلاغة ١٠٢.

(٢) نفسه ص ١٠٣.

(المعنى) يتكون (علم المعاني). ومن (معنى المعنى) يتكون (علم البيان). وقد تحدث الجرجاني عن (المعنى) في كتابه (دلائل الإعجاز) وعن (معنى المعنى) في كتابه (أسرار البلاغة).

ويقسم حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) المعاني إلى نوعين: معاني شعرية، ومعاني غير شعرية. وهو يقسم المعاني الشعرية إلى نوعين: أول، وثوان. والأول هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها. والثواني هي التي لايقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها[١]. وأما المعاني غير الشعرية فهي المعاني العامية.

والخلاصة إن مذاهب النقاد في اللفظ والمعنى قد تفاوتت تفاوتاً كبيراً: ففئة انتصرت للفظ، وأخرى للمعنى، وثالثة ساوت بينهما، ورابعة تناقضت وترددت.

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٢.

المُعاظلة

(المُعاظلة): لغة: التّداخل والتّركيب، واصطلاحاً: تواكب الكلام وتداخله. وهو مصطلح قديم، يقول عمر بن الخطاب عن زهير بن أبي سُلمى: «كان لايعاظل الكلام، ولا يتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه»[1]. أي إنه لم يحمل بعض الكلام على بعض. ويدخل في معنى المعاظلة أيضاً: التعقيد، وموالاة الكلام بعضه فوق بعض، لأن كل شيء ركب شيئاً فقد عاظله.

فالمعاني اللغوية التي تدور حولها المعاظلة: هي التّراكب، والتّداخل، والتّعقيد، والتّعويص، والقول المكرور، ومن هنا يمكن أن تكون المعاظلة ناتجة عن سوء التركيب اللفظي، كما يمكن أن تكون بسبب التعقيد المعنوي والفكري.

غير أن قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) يحصر المعاظلة في مجال اللفظ، ويجعلها عيباً من عيوبه، فيقول: «ومن عيوب اللفظ المعاظلة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته لها»[2]. ويقول: سألت أحمد بن يحيى (ثعلب) عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء في الشيء. يقال: تعاظل الجرادتان، وعاظل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر[3]. وقَصْرُ فهم المعاظلة ـ عند قدمة ـ على معناها اللغوي، وهو تداخل الكلام الشعري وتراكبه بعضه فوق بعض، جعله يعتبر تداخل الكلام مع كلام آخر غيرِ لائق به نوعاً من الاستعارة الفاحشة، كأن يستعير الشاعر التولب (ولد الحمار) للصبيّ، والحافر لرِجْل الإنسان، كما في قول أوس بن حجر:

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٦٣. والشعر والشعراء ١/٧٦، والعمدة ١/٩٨.

(٢) نقد الشعر ٢٠١.

(٣) نفسه ٢٠١.

وذاتِ هِــــذْمٍ عـــارٍ نـــواشـــرُهـــا
تصمـــتُ بـــالمـــاء تـــولبـــاً جـدعـــا[1]

ولكن هذا الفهم لم يرض أبا هلال العسكريّ[2] الذي اعتبر المعاظلة من سوء النظم، ومثّل له بأبيات منها قول الفرزدق يمدح هشام بن إسماعيل:

ومَـــا مِثْلَـــه فـــي النـــاسِ إلا مُملكـــاً
أبَـــو أمّـــهِ حـــيٌّ أبـــوهُ يقـــاربُـــهُ[3]

كما اهتم ابن الأثير (٦٣٧هـ) بمصطلح (المعاظلة)، وعاب من الشعر مابه اضطراب أو معاظلة في معانيه. وقسم المعاظلة إلى خمسة أنواع: الأول ما يختص بالأدوات (مِنْ ـ عَنْ ـ على) وأشباهها، كما في قول أبي تمام:

إلـــى خـــالـــدٍ راحـــتْ بنـــا أرحبيّـــةٌ
مـــرافقُهـــا مِـــنْ عَـــنْ كـــراكـــرهـــا نكـــبُ

فقوله: (من عن كراكرها) من الكلام المتعاظل الذي يثقل النطق به.

والثاني: ما يختّص بتكرير الحروف، مثل قول بعضهم:

وَقَبْـــــرُ حَـــــرْبٍ بمكـــــانٍ قَفْـــــرِ
وليـــسَ قـــربَ قبـــرِ حـــربٍ قَبْـــرُ

فهذه القافات والراءات المتتابعة ثقيلة على اللسان.

والثالث: أن ترد ألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضاً، كما في قول المتنبي:

أَقِـلْ أَنِـلْ اقطـعْ احمـلْ اعـل سَـلْ أعـدْ
زِدْ هـــشْ بـــشْ تفضّـــلْ ادنُ سِـــرْ صِـــلْ

والرابع: ما يتضمن مضافات كثيرة، كقول ابن بابك:

---

(١) نقد الشعر ٢٠١، والصناعتين ١٨١.

(٢) الصناعتين ١٩٨، وعارضه الآمدي: الموازنة ١/١٩٤.

(٣) ديوانه ٢٦. والصناعتين ١٨٠.

حَمامـةُ جَـرعـىٰ حَـوْمـةِ الجنـدلِ اسجعـي
فـأنــتِ بمــرأىٰ مِــنْ سُعــادٍ ومسمــعِ

والخامس: أن ترد صفات متعددة على نحو واحد، كقولِ أبي تمام يصف جملاً:

تــامكُــهُ نَهْــدُهُ مــداخلُــهُ
ملمــومــةٌ محــزئلّــةٌ أجــدهْ

فهذا من «المعاظلة التي قَلْعُ الأسنان دون إيرادها»[1].

---

(١) المثل السائر ١/٣٩٦.

المعلّقات

وتسمى (المعلّقات)، و(المذهّبات)، و(السبع الطوال)، و(السّموط). وهي قصائد طوال من أجود ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي. وقد زعم ابن عبد ربه (٣٢٨هـ)، وابن رشيق (٤٥٦هـ) وابن خلدون (٨٠٨هـ) أنها سبع قصائد أعجب بها العرب فكتبت في القباطي بماء الذهب، وعلّقت على أستار الكعبة. يقول ابن عبد ربه: «عمدت (العرب) إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها في أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهبة امرىء القيس، ومذهبة زهير.. والمذهبات السبع. وقد يقال لها المعلقات[1]». ويقول البغدادي في (خزانة الأدب): «ذكر غير واحد من العلماء. وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة يقول: علقوا لنا هذه، لتكون في خزانته»[2].

ولكن هذا الرأي في تفسير كلمة (المذهبات) أو (المعلقات) لم يسلم من النقد والاعتراض، فقد أنكر ابن النحاس (٣٣٨هـ) هذا الرأي، وذكر «أن حماداً هو الذي جمع السبع الطوال، ولم يثبت ما ذكره الناس من أنها كانت معلّقة على الكعبة»[3].

وإنكار ابن النحاس هذا لايعني أن هذه القصائد لم تكن موجودة قبله، فقد روي أن معاوية بن أبي سفيان قال: «قصيدة عمرو بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلّزة، من مفاخر العرب كانتا معلقتين بالكعبة دهراً»[4]. والتعليق كان أمراً مألوفاً لديهم في الجاهلية، فقد كانوا يعلّقون الكتابات والمعاهدات في الكعبة

---

(١) ابن عبد ربه ـ العقد الفريد ١١٦.

(٢) البغدادي ـ خزانة الأدب ١/١٢٣ ـ ١٣٤.

(٣) ياقوت ـ إرشاد (حماد).

(٤) الخزانة ٣/١٦٢.

تقديساً لها، يروي محمد بن حبيب عن حلف خزاعة لعبد الملك: «وكتبوا بينهم كتاباً. . ثم علقوا الكتاب في الكعبة»[1]. كما علقوا الصحيفة التي كتبتها قريش حينما اجتمعت على بني هاشم وبني المطلّب. ثم تعاهدوا وتواثقوا على ذلك، علقوها في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم[2]. وقد بقيت هذه الصحيفة في الكعبة دهراً، فلما أخرجوها بعد ذلك وجدوا أن الأرضة لم تدع فيها إلا أسماء الله[3].

أما عدد المعلقات فقد اختلفوا فيه أيضاً، يقول أبو زيد القرشي: «والقول عندنا ما قاله أبو عبيدة: امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى، ولَبيد، وعمرو بن كلثوم، وطَرَفة»[4]. وقال المفضل الضّبي: هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السّموط، فمن قال إن السبع لغيرهم فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة[5].

ومنهم من يجعلها ثماني مضيفاً إليها معلقة النابغة الذبياني، ومنهم من يجعلها عشراً مضيفاً إليها معلقتي الأعشى، وعَبيد بن الأبرص. وأصحاب المعلقات العشر هم: امرؤ القيس، وطَرَفة، وزُهير، ولَبيد، وعمرو ابن كلثوم، وعنترة، والحارث بن حِلّزة، والنابغة، والأعشى، وعَبيد بن الأبرص.

---

(١) ديوان حسان بن ثابت ـ مخطوط بمكتبة أحمد الثالث، ورقة ١٥ـ١٦.

(٢) سيرة ابن هشام ١/ ٣٧٥.

(٣) نفسه ٢/١٦، وانظر في تعليق العهود في الكعبة: مروج الذهب ٣/ ٤٠٤.

(٤) جمهرة أشعار العرب ٤٥.

(٥) العمدة ١/٧٨.

مفهوم الشعر

الشعر أحد الفنون الجميلة. وقد اختلف في وضع تعريف جامع له. فالعروضيون يؤكدون أوزانه، والمناطقة معانيه، والشعراء تأثيره. والتعريفات الأولى للشعر نجدها تؤكد وظيفته الأخلاقية، يقول عمر بن الخطاب: «الشعر يدل على معالي الأخلاق»[(١)]. ويقول معاوية: «الشعر أعلى مراتب الأدب»[(٢)].

ولعل كلمة (شعر) مأخوذة من كلمة (شير) العبرية التي تعني الترتيلة والتسبيحة القدسية، بدليل أن فعل (شعر) لم يرد في العربية بمعنى ألّف قصيدة، بل بمعنى قال الشعر[(٣)].

وفي عصر التأليف حاول ابن سلّام (٢٣١هـ) وضع تعريف للشعر، فقال إنه: «صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، وليس لجودته صفة، وإنما هو شيء يقع في النفس عند المميز، ويعرفه الناقد عند المباينة[(٤)].

ثم عرّف الجاحظ (٢٥٥هـ) الشعر بأنه «ضرب من الصناعة، وجنس من التصوير».

وفصّل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) أنواع الشعر، فجعلها أربعة:

١ـ ضرب حَسُن لفظه وجاد معناه.

٢ـ ضرب حَسُن لفظه وقصر معناه.

٣ـ ضرب حَسُن معناه وقصر لفظه.

---

(١) العمدة ٢٨.

(٢) العمدة ٢٩.

(٣) أحمد أمين ـ فجر الإسلام ص ٥٦ ط ١٠

(٤) طبقات الشعراء ٦.

٤ـ ضرب قصر لفظه ومعناه.

وتناول ابن طباطبا (٣٢٢هـ) تعريف الشعر في كتابه (عيار الشعر)، فقال إنه «كلام منظوم». ولم يتعرض فيه لذكر القافية[١].

ثم جاء قُدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) فوضع للشعر تعريفاً محدداً قال فيه: «إن الشعر هو القول، الموزون، المقفى، الدال على معنى»[٢]. وهو نفس تعريف الشعر عند أفلاطون وفيثاغورس[٣].

ثم وضع قدامة لكل عنصر من عناصر الشعر الفنية شروطاً أوجب تحقيقها:

١ـ فالقول هو اللفظ، وقد أوجب فيه أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. ومن عيوب اللفظ أن يكون ملحوناً، وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، ووحشياً قائماً على المعاظلة.

٢ـ وأوجب في الوزن أن يكون سهل العروض، فيه ترصيع. ومن عيوبه الخروج عن العروض، والتخليع.

٣ـ وأوجب في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، فيها تصريع. ومن عيوبها الإقواء، والتخميع، والإيطاء، والسِناد.

٤ـ والمعاني تقع لأغراض المديح، والهجاء، والرثاء، والتشبيه، والوصف، والنسيب. ولكل غرض في معانيه حسنات وعيوب، وقد أوجب في ائتلاف اللفظ والوزن أن تكون الأسماء والأفعال تامة مستقيمة. ومن عيوبه: الحشو، والتثليم، والتذنيب، والتغيير، والتفصيل. وأوجب في ائتلاف القافية مع المعنى أن تكون متعلقة بما تقدمها تعلق ملاءمة ونظم، بالتوشيح أو الإيغال. ومن عيوبه أن تكون مستدعاة متكلفة يتعمد فيها السجع دون فائدة للمعنى.

---

(١) عيار الشعر ٣ـ٤.

(٢) نقد الشعر ١٥.

(٣) غرينباوم ـ دراسات في الأدب ص: ٢١.

وقسم قدامة فنون الشعر إلى أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ثم فرع كل فن، فمن المديح المراثي، والافتخار، والشكر، واللطف في المسألة، وما أشبه. ومن الهجاء: العتب، والذم، والاستبطاء، والتأنيب، وما أشبه ذلك. ومن الحكمة: الأمثال، والتزهيد، والمواعظ، وما شاكل ذلك. ومن اللهو: الغزل، والطرد، وصفة الخمر، والمجون، وما أشبه[1].

ومما أجمعوا على استحسانه في المديح قول زهير:

علـــى مكثـــريهـــمْ رِزْقُ مَـــنْ يعتـــريهـــمُ
وعنـــدَ المُقلّيـــنَ السَّمـــاحـــةُ والبـــذلُ

وفي الرثاء قول الخنساء:

ولـــولا كَثْـــرةُ البـــاكيـــنَ حَـــوْلـــي
علـــى إخـــوانهـــمْ لقتلـــتُ نفســـي

وفي الهجاء قول جرير:

فغـــضّ الطَّـــرفَ إنـــكَ مِـــنْ نُمَيْـــرٍ
فـــلا كعبـــاً بلغـــتَ ولا كِـــلابـــا

وفي الحكمة قول زهير:

سَتبُـــدي لـــكَ الأيـــامُ مـــا كنـــتَ جـــاهـــلاً
ويـــأتيـــكَ بـــالأخبـــارِ مَـــنْ لـــمْ تُـــزوّدِ

والشعر عند القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له. ولم يفصل «القاضي» بين القديم والمحدث[2]. وأشار إلى اختلاف الشعر باختلاف الطبائع: «فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع. وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة

---

(١) نقد النثر ٨١.

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ٩٠.

الطبع، ودمائة الكلام بقدر دماثة الخلقة»[1]. كما التفت إلى أثر التحضر في الشعر، فقال: «ولما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى. وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله»[2].

ويقتبس ابن رشيق (٤٥٦هـ) في كتابه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) حدّ الشعر عن قدامة، ولكنه يسميه بنية الشعر: «البنية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية. فهذا هو حدّ الشعر. لأن من الكلام ما يكون موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم الصنعة. والبنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي وغيره، ذلك مما لم يطلق عليه إنه شعر، والمتزن ما عرض على الوزن فقبله فكأن الفعل صار له»[3].

ويعرّف المعريّ (٤٤٩هـ) الشعر بأنه: «كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسن»[4]. فهو يهيم بالوزن أولاً، ويقدمه على كل عنصر آخر. والغريزة عنده هي قوة الإحساس التي تميز الزيادة والنقصان. وتتبين قيمة الغريزة مع توفر الوزن في تمييز أبي العلاء في الشعر بين ما هو «نظم» وحسب، لأنه موزون، وبين ما هو شعر حقيق بهذا الاسم لتقبل الغريزة له[5]. ومن الغريب ألا يذكر المعري القافية في تعريفه للشعر، مع أنه صاحب «لزوم مالا يلزم»، وأنه وضع كتاباً مستقلاً في القوافي[6].

ويتابع حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) القدماء في تعريفهم للشعر، ولكنه يضيف جديداً، فيقول: «الشعر هو: الكلام، الموزون، المقفى، من شأنه أن

---

(١) الوساطة ١٧ـ ١٨.

(٢) نفسه ١٨.

(٣) العمدة ٨٩ط دار الكتب العلمية.

(٤) رسالة الغفران ٢٤٢.

(٥) نضرة الإغريض ـ الورقة ٣ مخطوط.

(٦) تعريف القدماء ٥٤٠.

يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها[1].

وأغراض الشعر عنده كثيرة، ولذا وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكىٰ غرضه بالأوزان الفخمة الرصينة. وإذا قصد الهزل والتحقير حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان القليلة البهاء. وهو في ذلك يحتج بما صنعته اليونان فيقول: «وكانت شعراء اليونان تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه إلى غيره. وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه»[2].

وأما الفلاسفة والمفكرون فقد أدخلوا الثقافات التي أطلّوا عليها، في تعريفهم للشعر. فيعتمد الفارابيّ (٣٣٩هـ) في تعريفه للشعر على الثقافة اليونانية، وعلى الخصوص أرسطو، ويرى أن الأقاويل الشعرية ليست ضرباً واحداً، فهناك الأقاويل البرهانية، والجدلية، والخطابية، والسفسطائية، والشعرية. وهي تتفاوت في الجزم والقياس. فبعضها جازم مطلقاً كالأقاويل البرهانية، وبعضها غير جازم. ومن ثم تتفاوت في حظوظها من الصدق والكذب، فالأقاويل البرهانية صادقة بالكل لا محالة، والجدلية صادقة بالبعض على الأكثر، أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة بالكل لا محالة، لأنها قائمة على التخييل.

ويعرّف ابن سينا (٤٢٨هـ) الشعر بأنه: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفّاة». ثم يشرح هذا التعريف، ويدل على أن المنطقي لا يهمّه منه إلا الحديث عن التخييل، فالكلام المخيّل «هو الكلام الذي

(١) منهاج البلغاء ٧١.

(٢) نفسه ٢٦٦.

تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدّقاً به أو غير مصدّق[1].

وقد لّخص ابن سينا كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ولكن هذا التلخيص جاء متأخراً - أوائل القرن الخامس الهجري - حين ابتعد النقد عن الثقافة اليونانية. ولم يجد قدامة ثانياً ليفيد منه.

وقد تناول ابن رشد (٥٩٥هـ) «فن الشعر» لأرسطو، فشرحه مبسطاً وراغباً في أن يجعله واضحاً مفهوماً ذا فائدة عملية بحيث لا يبقى غريباً عن النقد العربي. وكان يعلم أن قوانينه خاصة بأشعار اليونان، ويعلم أن الشعر العربي يبتعد عن مدح الفضائل، وأن ما فيه منها إنما يجيء مجيء الفخر بها لا بالحث عليها، وأن أكثر أشعار العرب إنما هي في النهم والكريه[2]. فالنسيب عند العرب حثّ على الفسوق، «ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث على الشجاعة والكرم» (وهما الفضيلتان الوحيدتان اللتان يتحدث عنهما الشعر العربي بطريق الفخر لا الحثّ).

ولم يعجب ابن خلدون (٨٠٨هـ) تعريف العروضيين للشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»، لأنه قاصر. فوضع تعريفاً للشعر يقول فيه: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله، وما بعده الجاري على أساليب العرب خصوصة به»[3].

والأساليب المخصوصة تعني عنده المنوال الذي تنسج فيه التراكيب. أو القالب الذي يفرغ فيه. فالشاعر يجمع شيئين هما: منهج القصيدة الجاهلية في

---

(١) فن الشعر ١٦١ والشفا ٢٤.

(٢) فن الشعر ٢٠٥.

(٣) المقدمة ١٢٩٥.

مباشرة الموضوعات التي تخص كل غرض من أغراض الشعر كالبدء بالنسيب، والوقوف على الأطلال. والثاني: عناصر من عمود الشعر، كالاستعارة والتشبيه والأمثال والوصف. وهذا يعني أن الرجل متأثر بآراء تقليدية متعددة المصادر[1].

(١) انظر كتابنا: قضية الالتزام في الشعر العربي ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٩.

المقابلة

مصطلح بلاغي يعني إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة[1]. ومثاله قول عديّ بن الرِّقاع:

وَلَقَدْ تبيتُ يَدُ الفتاةِ وسادةً
لي جاعلاً إحدى يَدَيّ وسادَها[2]

ويُعَدُّ قُدامة (٣٣٧هـ) من أوائل النقاد الذين ذكروا المقابلة، ولعله أخذها، مثل كثير من مصطلحاته الأخرى، من المنطق والفلسفة. وهي تعني عنده «أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة». ويشرط شروطاً، ويعدّد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدّده، وفيما يخالف بأضداد ذلك، كما قال بعضهم:

فَواعجباً كيفَ اتفقنا فناصحٌ
وفيٌّ، ومطويٌّ على الغِلِّ غادرُ[3]

وهذا التعريف الذي أتى به قدامة يشبه إلى حد كبير كلام أرسطو في (خطابته) عن تأليف العبارة حيث يقول: «الكلام الموصول ربما كان اتصاله أقساماً، ويسمى المقسّم كقولهم: إني تعجبت من فلان الذي قال كذا وكذا، أو من فلان الذي عمل كذا وكذا. وربما كانت الأقسام إلى التقابل كقولهم: منهم من اشتاق إلى الثروة، ومنهم من اشتاق إلى اللهو، وكقولهم: أما العقلاء فأخفقوا، وأما الحمقى فأنجحوا. والمقابلات إذا توافقت أحدثت رونقاً لظهور

---

(١) العسكري ـ الصناعتين ٣٧١.

(٢) الطرائف الأدبية ٨٩.

(٣) نقد الشعر ١٥٢.

بعضها ببعض»[1].

ويعرّف ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) المقابلة بقوله: «المقابلة بين التقسيم والطباق. وهي تتصرف في أنواع كثيرة. وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب: فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه. وفي المخالف بما يخالفه»[2] وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، مثال ذلك قول النّابغة الجَعْدي:

فتىً تمَّ فيه ما يَسُرُّ صديقَه
على أن فيهِ ما يسوءُ الأعاديا

فقابل يسرّ بيسوء، وصديقه بالأعادي.

وقد قسّم الرنديّ (٦٨٥هـ) المقابلة إلى: لفظية، ومعنوية، فاللفظية ثلاثة أنواع: أن يكون في البيت قسمان أو أكثر، في كل قسم لفظان متواليان، كل لفظ منهما لايماثل نظيره في الترتيب والمادة اللفظية والصفة والإعراب، كقول أبي الطيّب:

لَهُمْ أوْجُهٌ غرٌّ كريمةٌ
ومعرفةٌ عَدٌّ والسنِةٌ لُدٌّ

والثاني أن يتقابل المصراعان فتكون كل كلمة من إحداهما تماثل نظيرها من الآخر.

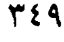
والثالث أن تكون المقابلة بن بيتين.

وأمّا المقابلة المعنوية فهي على ثلاثة أنواع أيضاً: الأول مركب من مماثلة ومطابقة، وذلك أن يؤتى في البيت بلفظين متواليين، ثم آخرين مماثلين، كقول معد يكرب:

---

(١) تلخيص الخطابة لابن سينا ٢٢٨.

(٢) العمدة ٢٥١.



ويبقـــىٰ بَعْـــدَ حِلْـــمِ القـــومِ حِلْمـــي
ويبقـــىٰ بَعْـــدَ زادِ القَـــوْمِ زادي

والثاني في معنى التشبيه، كقول امرىء القيس:

كـــأنَّ قلـــوبَ الطَّيْـــرِ رَطبـــاً ويـــابســـاً
لـــدىٰ وَكـــرِهـــا العنّـــابُ والحَشَـــفُ البـــالـــي

والثالث في معنى التفسير الوافي.

المَـقـامـة

(المَقامة) قصة قصيرة تدور حول بطل وهمي، يروي أخباره راوية وهمي أيضاً. وبطلها رجل يتحيل من أجل تحصيل رزقه. وأخباره تدور حول أساليبه في الكدية والخداع والاحتيال، وهي ميدان لإظهار البراعة وعرض النكتة.

وقد اختلف المؤرخون في تاريخ فن المقامات. فردّها بروكلمان إلى (المجالس)، وتتبع تطورها منذ العصر الجاهلي، حيث كانت تعني مجتمع القبيلة. ثم اتخذت شكلاً دينياً في العصر الأموي، فأصبحت أحاديث زهدية تروى في مجالس الخلفاء. ثم قرنت بالشعر والأدب.

وذهب الحريري والقلقشندي وغيرهما إلى أن بديع الزمان الهمذاني هو واضع فن المقامات التي تطوّرت عن القصص والرواية في المجالس. وتدور موضوعات المقامات حول الاحتيال الذي يتخذ أساليب شتى: دينية، وخلقية، وأدبية، وفكاهية، ومجونية. ويعزو الحريري رواية مقاماته إلى الحارث بن همام. أما بطلها فهو أبو زيد السروجي، وهو من أهل الكدية الذين احترفوا التسوّل، ووسيلته إلى ذلك فصاحة لسانه وسحر بيانه.

وأشهر أصحاب المقامات: بديع الزمان الهمذاني، والحريريّ في العصر العباسي. أما بديع الزمان (٣٩٨هـ) فقد بلغنا إحدى وخمسون مقامة له. وتدور حول الموضوعات الأدبية واللغوية والأخبار. وراويتها هو عيسى بن هشام، وهو رجل أسفار وتجارة واحتيال. وأما بطلها فهو أبو الفتح الاسكندري، وهو رجل عقل وثقافة واسعة، يقول الشعر، ويسلك أوعر المسالك في اللغة والنقد والأدب. ويخرج منها خروج العالم المطمئن إلى علمه. ولكن الدهر قسا عليه، فاضطره إلى الحيلة والدهاء والكدية والتسوّل من أجل الحصول على عيشه.

وأما الحريريّ (٥١٦هـ) فقد وضع خمسين مقامة، اقتفى فيها أثر البديع. وتبدو قيمة المقامات تاريخية في كونها تعبر عن مجتمعها وتصف أحداثه

الاجتماعية، كما أن لها قيمة أدبية من حيث كونها تعليمية تحفل بالسجع، والشعر، والصور البيانية، والمسائل اللغوية.

وقد عني العلماء بالمقامات فشرحوها (المطرّزي ٥٩٠هـ) والعكبريّ ٦١٩هـ، والشريشي ٦١٩هـ). وترجمت إلى الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والتركية، والفارسية، وغيرها[1].

---

(١) انظر كتابنا: وعي العالم الروائي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٩٠.

الممتنع

أصل المصطلح فلسفي، ويعني: «ماليس بواجب ولا ممكن»[١].

وهو عند قدامة (٣٣٧هـ) من العيوب العامة للمعاني، ويستشهد له بقول أبي نواس:

يــــا أميــــنَ اللهِ عِـــشْ أبـــداً

دُمْ علـــــىٰ الأيـــامِ والـــزَّمـــنِ

فقد تفاءل الشاعر لممدوحه بقول (عش أبداً)، وهو مما لايجوز، ومستقبح[٢]. ومعنى بيت أبي نواس وإن كان لايمكن وقوعه إلا أنه يجوز تصوره في الوهم. ويفرق قدامة بين الغلو والممتنع، فيقول: «إن هذا الممتنع في بيت أبي نواس وما أشبهه ليس غلواً ولا إفراطاً بل خروجاً عن حدّ الغلو الذي لايجوز أن يقع إلى الممتنع الذي يجوز أن يقع، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى مالايجوز أن يقع له[٣]، وهذا التتبع الدقيق للفرق الضئيل بين المتناقض والممتنع من جهة، وبين الممتنع والغلو من جهة أخرى يدل على شغف قدامة بالمنطق، وعلى مدى تأثر بالنزعة العلمية والفلسفية.

---

(١) المعجم الفلسفي ٢/٤٢٣.

(٢) نقد الشعر ص ٢٤٢.

(٣) نفسه ص ٢٤٢.

الموازنة ـ المفاضلة

تجاوز النقاد الأحكام على الشعراء إلى الموازنة بين شعر بعضهم وبعض. وإلى الموازنة بينهم فيما اتفقوا فيه من أغراض، وفي أساليبهم، وأخيلتهم، ليقدموا شاعراً على آخر، أو يفضلوا قصيدة على أخرى. وكما وازنوا بين القدماء بعامة وبين المحدثين، ففضل بعضهم الشعراء القدماء، وآثر بعضهم المحدثين، ووقف الفريق الثالث موقفاً وسطاً، فإنهم كذلك فاضلوا بين الشاعرين في العصر الواحد، فوضع ابن المنجم (٣٠٠هـ) رسالة يفاضل فيها بين العباس بن الأحنف والعتابي، ويفضل الأول منهما على الثاني، «وذلك أن العتابي متكلف والعباس يتدفق طبعاً، وكلام هذا سهل عذب، وكلام ذاك متعقد كزّ. ولشعر هذا ماء ورقة وحلاوة، وفي شعر ذاك غلظ وجسارة، وشعر هذا في فن واحد ـ وهو الغزل ـ فأكثر فيه وأحسن، وقد افتن العتابي فلم يخرج في شيء عما وصفناه به»[1].

وبعد أن أوضح ابن المنجم سمات الطبع في السهولة والعذوبة والرقة والحلاوة. وسمات التكلف في أضدادها. ميّز شاعراً بأنه اقتصر على فن واحد فأحسن فيه، لأنه النقد كان يطلب من الشاعر أن يجيد في أكثر الفنون الشعرية. وبعد هذه المقارنة في الكليات انتقل ابن المنجم إلى الجزئيات، فاختار قصيدة من أحسن شعر العتابي، وبيّن سرقته لمعانيها ممن سبقه.

ووازن النقاد بين جرير والفرزدق والأخطل، وبين جميل وعمر ابن أبي ربيعة، وبين البحتري وأبي تمام، وبينهما وبين المتنبي، وبين غيرهم.

ومن خير كتب النقد العربي كتاب عقد للموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي (٣٧٠هـ) يعتبر وثبة في تاريخ النقد الأدبي، لما اجتمع له من خصائص ارتفعت به عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من «الطبيعة» وحدها

---

(١) الموشح ٤٩٩ ـ ٥٠٠.

دون تعليل واضح، فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفاصيل التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية. وقد بدأه بذكر مساوىء هذين الشاعرين، ليختم بمحاسنهما. ثم وازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية. ثم بين معنى ومعنى. فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف. وقال أيهما أشعر في هذا المعنى بعينه، وعرض لوقوفهما على الأطلال مثلاً، فرأى أن أبا تمام أشعر فيه من البحتري، ثم عرض لبكائهما على الديار فوجد البحتري أشعر. قاصراً حكمه على الجزئيات، «فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم أنت حينئذ على جملة مالكل منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»[1].

وأوضح حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) في كتابه (منهاج البلغاء) أن المفاضلة بين الشعراء إنما هي مطلب نسبي. وأدرك أن الشعر يختلف باختلاف أنماطه، فبينما يحسن أحدهم الشعر الجزل المتين، فإن شاعراً آخر قد يجيد في غرض كالنسيب مثلاً دون الأغراض الأخرى. كما أنَّ الشعر يختلف بحسب الأزمان وما يولع فيهما الناس بما له علاقة بشؤونهم: فهناك زمن تشيع فيه أوصاف الخمرة والقيان، وزمن يشيع فيه وصف الحرب... إلخ وشعر يختلف ـ أيضاً ـ بحسب الأمكنة: فشعراء البادية يصفون الوحش، بينما يصف شعراء الحاضرة الخمرة. ويختلف الشعر باختلاف أحوال قائليه، وموضوعاته: فواحد يحسن الفخر، والآخر يحسن المديح، ولهذا استبعد حازم سبيل القطع في المفاضلة بين الشعراء، وقال إنها أمر تقريبي[2].

---

(١) الموازنة ١٢ ط عبد الحميد.

(٢) منهاج البلغاء ٢٢٠.

الموشّح والموشّحات

(وشّح) المرأة: ألبسها الوشاح، و (وشَّح) فلاناً الثوبَ: ألبسه إياه. و(اتّشحت) المرأة: لبست الوشاح. و(الوشاح): خيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان، يخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر[1].

و(الموشّحات) نمط جديد من الشعر، اخترعه الأندلسيون أواخر القرن الثالث الهجري، على أوزان مخصوصة. وهي تختلف عن القصيدة في أنها قد تخرج ـ أحياناً ـ عن أوزان الشعر التقليدية، والقافية فيها تخرج على مبدأ القافية الواحدة في الشعر. فالموشحات تعتمد جملة من القوافي المتناوبة والمتناظرة على نحو مخصوص، ومن حيث المفردات تختلف الموشحات عن القصائد في أنها تنطوي في بعض أجزائها، وبخاصة خاتمتها، على العبارة العامية.

١ـ أصل الموشّحات

اختلفوا في أصل الموشحات، وهم في ذلك على آراء:

١ـ إن الموشحات هي من اختراع الأندلسيين، ولكنهم اختلفوا في اسم مخترعها، فقال ابن بسّام هو (محمد بن حمود القبّري الضرير)[2]، وقال ابن خلدون هو (مقدّم بن معافى القبري). وهو الرأي الأرجح.

٢ـ إن الموشحات من اختراع المشارقة، فقد قيل: إن الموشحة التي أولها (أيها الساقي إليك المشتكى) وجدت في ديوان ابن المعتز العباسي. ولكن علماء الأدب يشكّون في نسبتها إليه، لأن مؤرخي ابن المعتز لم يذكروها له، ولأنهم

(١) المعجم الوسيط، مادة (وشح).

(٢) الذخيرة ـ القسم الأول ـ المجلد الثاني.

أجمعوا على أن الموشحات هي من اختراع الأندلسيين، كما أجمعوا على أن ابن سناء المُلْك (٦٠٨هـ) هو الذي أدخل الموشحات إلى المشرق، وأن هذه الموشحة المنسوبة خطأً لابن المعتز، هي لابن زهر الإشبيلي(٥٩٥هـ).

٣ـ إن من أسباب اختراع هذا الفن اختلاط العرب بالأجانب في الأندلس، واطلاعهم على آدابهم وأغانيهم الشعبية المتحررة من القوافي والأوزان. وليس من المستبعد أن يكون لأناشيد (الجنكلر) و(التروبادور) أثر في استنباط الموشح، فقد كان هؤلاء الشعراء الجوالون يطوفون البلاد، ويتغنون بأناشيد الغرام وقصص الفروسية.

ونشوء الموشحات يبدو غير واضح الملامح، وأغلب الظن أن الموشحات ظلت زمناً طويلاً مسموعة لا مقروءة. ولم يعمد أحد ـ في تلك المرحلة المبكرة ـ إلى تدوينها، ربما لأنم كانوا يعتبرونها أدخل في فن الغناء والموسيقى. وابن عبد ربه (٣٢٨هـ) التي تروي لنا بعض المصادر جنوحه إلى نظم عدد من الموشحات، لم يعمد إلى إيراد شيء منها في (عقده الفريد)، على حين أورد لنفسه أشعاراً وفيرة. وابن بسام (٥٤٢هـ) الذي ألف (ذخيرته) بعد أكثر من قرنين من تأليف ابن عبد ربه لعقده، لم يقيّد هذا الفن أيضاً، لأنه لم يعتبره من الشعر الجاري على طريقة العرب[1].

وفي القرن السادس الهجري رفع هذا الحظر على التأريخ للموشحات، فقد خصص علي البلنسي (٥٢٥هـ) لأعلام الوشّاحين كتاباً أسماه (مشاهير الموشحين في الأندلس). وفي القرن الثامن تحدّث ابن خاتمة عن الموشح في كتابه (مزية المرية). وابن الخطيب جمع الموشحات في كتابه (جيش التوشيح). وخصص ابن خلدون للموشحات في (مقدمته) فصلاً، وأربى المقرّي على من سبقه حين أورد أمثلة كثيرة من الموشحات في كتابيه (نفح الطيب)، و(أزهار الرياض). وزاد ابن سناء المُلْك (٦٠٨هـ)، فاستخرج قواعد الموشح، وضمنها كتابه (دار الطِراز). وهذا أمر لم يقدم عليه إلا الأندلسيون أنفسهم.

---

(١) نفسه ص ٢.

٢ـ أغراض الموشّحات

أغراض الموشح تتراوح بين الغناء، والغزل، والخمر، والمجون، ووصف الطبيعة. ولما كانت أبهى مواسم الغناء تعقد في بلاطات الملوك والأمراء والأعيان، فقد تطرق الشعراء إلى المدح استدراراً للهبات، ثم مالبثوا أن توسعوا في معاني الموشحات، فنظموا في الهجاء، والرثاء، والتصوّف، والزهد. وأحياناً قد تجمع الموشحة أغراضاً عديدة كالغزل. والمدح، ووصف الطبيعة.

٣ـ أنواع الموشّحات

الموشّحات على نوعين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب. والثاني مالا وزن له. والذي يقع على أوزان العرب نوعان: أحدهما مالا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، ومثاله من الرمل:

أيُّهـــا السَّـــاقــــي إليـــكَ المُشْتكـــىٰ
قَـــدْ دعـــونـــاكَ وإنْ لَـــمْ تَسْمَـــع

وثانيهما ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً، ومثاله قول ابن بقّي:

صَبَـــرْتُ والَّصبْـــرُ شيمـــةُ العـــانـــي
ولـمْ أقـلْ للمطيـلِ هجـرانـي معـذّبـي كفـانـي

فهذا من المنسرح، وقد أخرجه منه قوله: معذّبي كفاني.

والقسم الثاني من الموشحات مالا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهو كثير، وليس له من عروض إلا التلحين.

٤ـ بناء الموشّح

وأما بناء الموشح فقد قال عنه ابن خلدون (٨٠٨هـ): «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد»[1].

وعناصر بنائها هي:

١ـ القفل، وهو بيت أو عدة أبيات من الشعر تبتدىء بها الموشحات وتتكرر قبل كل بيت منها. ويسمى القفل (سمطاً) لأنه كالقلادة في الموشح. ويسمى أيضاً (اللازمة) للزوم تكراره عند كل بيت. ويشترط في الأقفال التزام القافية والوزن والأجزاء، وعدد الأبيات الشعرية، والقفل ذو روي واحد لا يتبدل، ولايكون أقل من جزأين، وقد تبلغ أجزاؤه الثمانية أو العشرة. ومثال القفل المركب من جزأين.

شَمْسٌ قارنتْ بدرا   راح ونديم

ومثال القفل المركب من ثلاثة أجزاء

حلّتْ يَدُ الأمطارْ   أزِرَّةَ النَّوارْ   فياخدني

ومثال القفل المركب من أربعة أجزاء:

أدِرْ لنـــا أكــوابَ يُنســى بهــا الــوجـدُ

واستحضــرِ الجــلّاسَ كمـــا اقتضــى الــودُّ

٢ـ البيت: وهو ما نظم بين القفلين من أبيات شعرية، ويسمى (الدور). ويشتمـل البيـت علـى أجزاء تسمى أغصـانـاً، وهـي تتعـدد بتعـدد الأغـراض

(١) المقدمة ـ ط مصطفى محمد بالقاهرة ص ٥٨٣.

والمذاهب.

ويتألف البيت، في الأغلب، من ثلاثة أجزاء، وقد يكون أكثر أو أقل. ويتألف جزء البيت من فقرتين أو ثلاث أو أربع، وقد يكون الجزء مفرداً، أي غير مؤلف من فقرات. ومن شروط الأبيات أن تكون كلها متشابهة وزناً ونظاماً وعدد أجزاء. أما الروي فيحسن تنويعه.

ومن عادة الموشح أن يبدأ بقفل وينتهي بقفل، وأن يتردد فيه القفل ست مرات، وعندها يسمى الموشح (تاماً). فإن بدأ الموشح بالبيت سمي (أقرع). وهكذا يتردد القفل خمس مرات في الموشح الأقرع، وست مرات في الموشح التام.

ومثال البيت المؤلف من ثلاثة أجزاء مفردة:

أرىٰ لكَ مهنّدْ   أحَاطَ بهِ الأثمدْ   فجرّد وما جرّدْ

فيا ساهرَ الجفنِ   حُسامكَ قطّاع

ومثال البيت المركب من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف:

مَنْ أودعَ الأجفانْ   صوارمَ الهندِ

وأنبتَ الرَّيحانْ   في صفحةِ الخدِ

قضىٰ على الهيمانْ   بالدمعِ والسُّهدِ

أنّىٰ وللكتمانْ

٣ـ الخَرْجة: وهي القفل الأخير من الموشح. وقد اشترطوا فيها أن تكون فكاهة، ملحونة الألفاظ، عامية غير معربة. قال ابن سناء الملك: «الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن[1]، حارة محرقة، حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الداصة (اللصوص)»[2].

---

(١) اشتهر ابن قزمان باللحن في المغرب.

(٢) دار الطراز ص ٤٠.

ومثالها:

سَــافَــرْ حبيبــي سَحَــرْ ومــا ودعتــو
يــا وَحْــشَ قلبــي فــي اللَّيــلِ إذا افتكــرتــو

وقد تكون الخرجة أعجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها في العجمي سفسافاً نفطياً[1].

---

(١) انظر كتابنا المشترك: تاريخ الأدب العربي لمعهد إعداد المدرسين - وزارة التربية - دمشق ١٩٩٠.

موسيقى الشعر= العروض= الوزن= البحر

(العروض) لغةً: اسم لمكة والمدينة واليمن[١].

واصطلاحاً: ميزان الشعر[٢]، به يُعرف صحيح الشعر من فاسده. ويُطلق العروض أيضاً على الجزء الأخير من الشطر الأول من البيت. وهو هنا اسم مؤنث. وجمعها أعاريض.

والخليل بن أحمد الفراهيديّ (١٧٤هـ) هو أول من وضع علم العروض.

وقد استعمل ابن سَلّام (٢٣١هـ) العروض بمعنى الوزن، فقال: «قلت أبياتاً إن لها لعروضاً وإن لها لمراداً ومعنى»[٣]. وبهذا المعنى أيضاً استعمل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) هذا المصطلح.

وتعرّض له قدامة (٣٣٧هـ) باعتباره (علم الشعر)[٤]، يقول: «وعلما الوزن والقوافي ـ وإن خصا الشعر وحده ـ فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلّم»[٥]. والعروض عنده هو الوزن بصفة عامة، وهو يعتبر الخروج على العروض من عيوب الوزن، ويمثل لذلك بقصيدة عبيد بن الأبرص، فيقول: «وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر حتى أصاره إلى حدّ الرديء منه»[٦]. والإخلال بالعروض عند قدامة يؤدي إلى (التثليم)، و(التذنيب) و(التغيير)، و(التفصيل)،

---

(١) المصباح المنير ـ مادة (عرض).

(٢) مختار الصحاح ـ مادة (عرض).

(٣) طبقات فحول الشعراء ٢/ ٥٥٤.

(٤) نقد الشعر ١٣ـ١٤.

(٥) المصدر نفسه ١٣ـ١٤.

(٦) المصدر نفسه ٢٠٥.

و(المبتور)[١]. ومعظم هذه العيوب هي في نظر النقاد من الضرورات الشعرية[٢].

وقد لاحظ حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أن العرب قد أخذت مصطلحاتها العروضية للبيت الشعري من بيت الشَّعر الذي كانوا يسكنونه، فقال: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر. تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً، وأركاناً، وأقطاراً، وأعمدة، وأسباباً، وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء»[٣].

و(وزن) الشي: قدّره بوساطة الميزان. و(وزنه): رفعه بيده ليعرف ثقله وخفته. و(وزن) الشعر: قطّعه وميّز بين ثقله وخفته[٤].

والوزن هو الموسيقى الخارجية للألفاظ المركبة للشعر. وهو أهم مقوّمات الشعر عند العرب، لما له من تأثير في إثارة الانفعال، وإحداث التخيّل المناسب، وإن لم يكن وحده هو كل مقوّمات الشعر.

وقد تناول النقاد الوزن من جهات عديدة: فبعضهم تناوله من حيث قياسه، فحدّه الفارابي وحازم بزمان النطق، واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي أجزائه. وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي. وتناوله بعضهم من حيث أهميته في الشعر: فعدّه الفارابي قوام الشعر الأصغر، وجعله حازم من قوامه، واعتبره ابن رشيق أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر عن النثر. ووضع الباقلاني للشعرية شرط القصد، وإلا فليس ـ عنده ـ من أهمية للوزن. ومحضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضياً وموسيقياً، وذلك لربطهما إياه بالغناء واللحن.

---

(١) المصدر نفسه ٢٤٩ـ٢٥٢.

(٢) العمدة ٢/٢٦٩.

(٣) منهاج البلغاء ٢٥٠ ـ ٢٥١.

(٤) المعجم الوسيط ـ مادة (وزن).

وجمع أجزاء الشعر تتألف من ثلاثة: سبب، ووتد، وفاصلة. فالسبب نوعان: خفيف، وهو متحرك بعده ساكن، نحو (مَاْ، هَلْ)، وثقيل، وهو متحركان نحو (لَمَ، بَمَ). والوتد نوعان: مجموع، وهو متحركان بعدهما ساكن نحو (رَمَىْ، سَعَىْ)، ومفروق، وهو ساكن بين متحركين، نحو (مَاْلَ، بَاْعَ). والفاصلة فاصلتان: صغرى، وهي ثلاث متحركات بعدها ساكن نحو (بَلَغَتْ) وكبرى، وهي أربع متحركات بعدها ساكن نحو (بَلَغَنَيْ). ولا يجتمع في الشعر خمس متحركات البتة[1].

وفي الكتابة العروضية ليس بين العلماء اختلاف في تقطيع الأجزاء، ومراعاة اللفظ دون الخط، فيقابل الساكن بالساكن، والمتحرك بالمتحرك، ويظهر حرف التضعيف، وتسقط ألف الوصل ولام التعريف إذا لم تظهر في درج الكلام. وتثبت النون بدلاً من التنوين، ويعد الوصل والخروج حرفين. وهذا هو الأصل المحقق، لأن الأوزان إنما وقعت عل الكلام، والكلام لا محالة قبل الخط[2].

والخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من جمع الأوزان والأعاريض في كتاب. و(العروض) هي آخر جزء من القسم الأول من البيت الشعري، وهي مؤنثة، وتثنّى وتجمع. والضرب هو آخر جزء من البيت من أي وزن كان[3].

ووجد الخليل أن أجناس الوزن خمسة عشر جنساً، وهي عنده: الطويل، والمديد، والبسيط في دائرة. ثم الوافر، والكامل في دائرة. ثم الهزج، والرمل، والرجز في دائرة. ثم السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث في دائرة. ثم المتقارب وحده في دائرة. ولم يذكر المتدارك الذي استدركه تلميذه الأخفش[4].

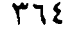
---

(١) العمدة ١٠١.

(٢) العمدة ١٠٠ ـ ١٠١.

(٣) العمدة ١٠٠.

(٤) العمدة ١٠٠.



ولعل الخليل هو أول من أشار إلى ملاءمة الوزن للموضوع الشعري، فقد قال الأخفش: سألت الخليل، بعد أن عمل كتاب العروض، لم سمّيت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه. قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن، وآخره فعلن. قلت: فالمديد؟ قال: لتمدّد سباعيّه حول خماسيّه. قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد. قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجمع في غيره من الشعر. قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب شبه بهزج الصوت. قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام. قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض. قلت فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان. قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته. قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات. قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتث أي قطع من طويل دائرته. قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه، لأنها خماسية، كلها يشبه بعضها بعضاً[1].

وقد أشار حازم القرطاجنيّ (٦٨٤هـ) إلى أن الأغراض الشعرية يجب أن تحاكىٰ بما يناسبها من الأوزان حتى تكون صورها الشعرية أكثر قدرةً على إحداث التخييل المناسب[2]. والتفت إلى الطبيعة الإيقاعية الخاصة بكل وزن من أوزان الشعر، فقال: «منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين البساطة والجعودة»[3]. ثم طبّق هذا على أوزان الشعر، فوجد أن للبحر الطويل بهاء وقوة، وللبسيط سباطة وطلاوة، وللكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة. ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكىٰ تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية، وإذا قصد الهزل أو الاستخفاف أو العبث حاكى ذلك بما يقابله

(١) العمدة ٩٩.

(٢) منهاج البلغاء ٢٦٦.

(٣) نفسه ٢٦٠.

من الأوزان الطائشة القليلة البهاء[1].

وقد تحدث قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) عن الوزن بوصفه موضوع علم من علوم الشعر، وعنصراً أساسياً وضرورياً فيه، لأنه يميزه عن غيره من القول غير الموزون[2]. والوزن، عند قدامة، يقع على جميع ألفاظ الشعر. وعيوبه:

---

(١) نفسه ٢٦٦. وقد تابع أدباء العصر الحديث هذه النظرية، فلحظ البستاني في مقدمة ترجمته. (الإلياذة) أن البحر الطويل يتسع لكثير من المعاني، ولذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ. وأن البحر البسيط يقرب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه رقة، ولهذا قلّ في الجاهلية، وكثر في شعر المولدين. والكامل أتم البحور السباعية، ويصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة. والوافر ألين البحور، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر، وفيه تجود المراثي. والخفيف أخف البحور على الطبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر ليناً، ولكنه أكثر سهولة، وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نظمه رأيته سهلاً ممتنعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر نظيره للتصرف بجميع المعاني. والرمل بحر الرقة، فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهديات، ولهذا لعب الأندلسيون كل ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات. والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف الفياضة. والمتقارب بحر فيه رقة ونغمة مطربة، وهو أصلح للعنف والسير السريع. والمتدارك بحر يصلح لتصوير زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح. والرجز أسهل البحور نظماً.

ولكن هذه النظرية ـ على أهميتها في وقتها ـ لاتصلح، فالأوزان الشعرية المختلفة لا تتبع أغراض الشعر بقدر ما تتبع الحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي أثناء العملية الإبداعية، فإذا كان توتر الشاعر النفسي معقولاً، وحالته الشعورية متزنة، فإن شعره يأتي في الغالب على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجاماً مع تلك الحالة الشعورية. ومما يؤيد ما نذهب إليه أننا نجد الشاعر نفسه قد ينظم قصيدة في المدح، وأخرى في الهجاء على بحر واحد. ويؤكد هذا عز الدين اسماعيل في كتابه: (التفسير= النفسي للأدب) دارة العودة، بيروت ص ٨٢. ومجيد ناجي في كتابه: (الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية) ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٨٤ ص ٥٩. ومحمد عزام في كتابنا (بنية الشعر الجديد) دار الرشاد الحديثة ـ الدار البيضاء ١٩٧٦.

(٢) نقد الشعر ١٣، ١٥، ٢٢.

الخروج عن العروض، والتخليع[1]. وأحسن الوزن ما كان سهل العروض[2]. ولكن قد يوجد الوزن في أشعار تخلو من نعوت الشعر[3].

ثم تحدّث ابن رشيق (٤٥٦هـ) عن الوزن، فوصفه بأنه (أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية. وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لايكون عيباً نحو المخمّسات وماشاكلها»[4]. وهو يرى أن الشاعر المطبوع يستغني بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره. ويربط ابن رشيق نشأة الشعر بالغناء، فيقول: «كان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه سمّوه (شعراً)، لأنهم شعروا به: أي فطنوا»[5].

---

(١) نفسه ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

(٢) نفسه ٣٤.

(٣) نفسه ٣٤ ـ ٣٦.

(٤) العمدة ٩٩، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

(٥) العمدة ١/ ٢٠ دار الجيل، بيروت ١٩٨١.

النَّــثــر

الكلام الجيد نوعان: نثر، وشعر. أما النَّثر فهو الكلام الذي يجري على السليقة من غير التزام وزن. وقديدخل السجع والموازنة والتكلف الكلام ويبقى نثراً، إذ بقي مجرداً من الوزن. وأما الشعر فهو نظم الكلام الموزون المقفى. فإذا امتاز النظم بجودة المعاني، وتخير الألفاظ، وحسن الخيال، مع التأثير في النفس فهو الشعر. وقد تكون هذه الخصائص في الكلام من غير أن يكون موزوناً ونظل نسميه شعراً، لأن الشعر في حقيقته ما خلب اللب واستولى على العاطفة. وأما الكلام المنثور فهو الكلام الطبيعي المألوف في الحياة اليومية، وعلى ذلك كان الكلام المنثور أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان وعن أفكاره. ثم حدث الكلام الموزون في المناسبات العارضة في حياة الإنسان كالحداء والرثاء والتغني بالحب. وبما أن الشعر يحتاج إلى الجهد والتكلف، فقد كان النثر أكثر، والشعر أقل، ولذلك كثرت رغبة الناس فيه وفي روايته.

والنقاد القدماء يختلفون في تفضيل الشعر على النثر، فابن رشيق وأبو هلال العسكري يفضّلان الكلام المنظوم على الكلام المنثور[١]. أما ابن الأثير (٦٣٧هـ) فيرى المنثور أشرف من المنظوم لأسباب دينية، وأن كثرة المجيدين من الشعراء يدل على سهولة مسلك الشعر، ووعورة مسلك النثر، كما يرى أن الكاتب هو إحدى الدعائم التي تقوم عليها الدولة، فالحاكم يحتاج إلى دعامتي: السيف والقلم. وكثيراً ما يقوم القلم مقام السيف[٢].

وكلا الرأيين على صواب: فالشعوب في جاهليتها قد تفضل الشعر، لكونه «سحراً» أو عملاً غامضاً لا يستطيعه إلا القلة. أما عندما تدخل في طور الرقي الحضاري فإنها تفضل النثر لكونه أدق في التعبير عن عواطفها ورغباتها، ومن

---

(١) العمدة ص ١٥.

(٢) المثل السائر ٤٩٩ ـ ٥٠٠.

هنا قيل إن «الشعر لا مستقبل له». وهذا ـ بالطبع ـ رأي عام يحتاج إلى كثير من التفاصيل. والنثر أقدم نشأة ودوراناً على الألسن من الشعر. إلا أن النثر لما كثر أصبح مبتذلاً فلم يهتم العرب بروايته كما اهتموا برواية الشعر. حتى روى ابن رشيق قول من قال: «إن ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»[1].

ومن خصائص النثر الجاهلي أنه كثير الفواصل والموازنة، مقتصد في السجع، قليل الصناعة. ويدور حول الحكم والأمثال، والخطب، والوصايا. فالأمثال والحكم جمل قصيرة وجيزة تدل على صدق الاختبار، وتجربة عاشها فرد، فخرج منها بمغزى أو دلالة، أراد تعميمها فوافقه الآخرون على ذلك، لتصبح ـ مع الأيام ـ قاعدة السلوك الإنساني. ومن الأمثال الجاهلية: (إنك لاتجني من الشوك العنب)، و(قبل الرماء تُملَؤُ الكنائن)، و(كل فتاة بأبيها معجبة)، و(تسمع بالمعيديّ خير من أن تراه).

وأما الخطابة فهي قديمة وعامة عند جميع الأمم. وهي صعبة لحاجة الخطيب إلى البديهة والارتجال، وقد ارتفعت مكانة الخطيب أواخر العصر الجاهلي، وانحطت مكانة الشاعر، لأن نفراً من الشعراء كالنابغة والأعشى اتخذوا من الشعر تجارة ومكسبة.

وأما الوصايا فهي من باب الخطب، إلا أن الخطبة تقال في الحفل المجتمع، بينما الوصية تقال للفرد. وأما سجع الكهان فإنه أيضاً من باب الخطابة، ولكن جملة أقصر، والسجع في فصول الكلام مطّرد لاتخلو جملة منه من سجعة.

وقد أصبح النثر في العصور المتأخرة، على أنواع: الرسائل السلطانية، والرسائل الإخوانية، والرسائل الأدبية، والمقامات، والمفاخرات، والحوادث الجارية، ورسائل العيد، وعقود الزواج، والإجازات العلمية، والتقريظ، والتهذيب، والتاريخ، والقصص، ومقدمات الكتب، والهزل.. إلخ.

---

(١) العمدة ١/٨.

النَّظـم = الصِّيـاغـة

(نَظَم) اللؤلؤ: جعله في سلك[1]. و(صاغ) الرجل الذهب: جعله حلياً[2].

وفي النقد العربي استعملت مصطلحات (صناعة الشعر)، و(صياغة الكلام)، و(النظم). وكلها تدلّ على الخلق والإبداع الفني في مصطلح الحديث.

وربما يمتد المصطلح إلى زمن عمر بن الخطاب الذي قال: «خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»[3]. ثم استعمله بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) في صحيفته المشهورة[4] التي يضع فيها دستوراً لعمل الشعر، فيقول: «خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرق حسناً، وأحسن في الأسماع.. واعلم أن ذلك أجدي عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة. وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً.. فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف.. ومن حقهما أن يصونهما عما يدنسهما ويفسدهما.. فكن في ثلاث منازل:

فأول الثلاث أن يكون لفظك شريفاً عذباً، وفخماً سهلاً. ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً.. فإن كانت هذه لاتواتيك.. وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصل إلى مركزها، ولم تتصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول

---

(١) مختار الصحاح ـ مادة (نظم)

(٢) المصباح المنير ـ مادة (صوغ).

(٣) البيان والتبيين ٢/ ١٠٠.

(٤) نفسه ١/ ١٣٥، والعمدة ١/ ١٨٦، والصناعتين ١٥٢ـ٣.

في غيرأوطانها.

فإن ابتليت بتكلفة القول، وتعاطي الصناعة، ولم تسمح لك الطبيعة في أول وهلة، وتعصّى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل، ودعه سحابة يومك، ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، فإنك لاتعدم الإجابة والمواتاة.. وهي المنزلة الثانية.

والمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتبهها إلا وبينكما نسب.. والشيء لايحسن إلا إلى ماشاكله.. وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات.. فإن النفوس لاتجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرغبة والمحبة.

وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات».

ثم استعمل ابن سلاّم (٢٣١هـ) هذا المصطلح في قوله: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات»[١].

ثم شاع المصطلح عند الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي يقول: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً»[٢]. كما امتد استعماله، حتى وسم به عدد من الكتب من مثل (صناعة الكلام) للجاحظ، (والصناعتين) للعسكري، و(العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيرواني، و(الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور) لابن الأثير. و(إحكام صنعة الكلام) للكلاعي الأندلسي، و(صبح الأعشى في صناعة الإنشا) للقلقشندي.

ويرى ابن طباطبا (٣٢٢هـ) أن على الشاعر، إذا أراد نظم قصيدته، أن

---

(١) طبقات فحول الشعراء ص ٧ت: شاكر.

(٢) العمدة ١٧٧ ـ ١٧٨.

يضع المعنى في ذهنه نثراً، ثم يأخذ في صياغته بألفاظ مطابقة، فإذا انتهت القصيدة عاد إليها يحاكم ألفاظها، ويستغني عن كل لفظ مستكره مرذول، ويتأمل تنسيق أبياته ليقف على حسن تجاورها أوقبحه، فيلائم بينها، لتنتظم معانيه، ويتصل كلامه[1].

ويرى قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) أن الشاعر بحاجة إلى تعلم العروض ليكون معياراً له على قوله، والنحو ليصلح به من لسانه، والنسب وأيام العرب ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وأن يروي الشعر ليعرف مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم فيحتذي منهاجهم[2]. وقد قال الشاعر:

الشِعْـــرُ صَعْـــبٌ وطـــويـــلٌ سُلّمُـــهْ
إذا ارتقـــى فيـــهِ الـــذي لايعلَمُـــهْ

زَلّـــتْ بـــه إلـــى الحضيـــضِ قـــدمُـــهْ
يـــريـــدُ أن يُعـــرِبَـــهُ فيُعْجِمـــهْ

ويقول أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في (باب كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر وما ينبغي استعماله في تأليفه): «إذا أردت أن تضع كلاماً فأحضر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولايتعبك تطلبها، واعمله مادمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخوّنك الملال، فأمسك.. فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء.. فتجد حاجتك مع الري، وتنال إربك من المنفعة.. فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقل عنك غناؤها.. فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلقت بذيله، وتحذر أن يسبقك، فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، ونصبت في تطلّبه، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب»[3].

---

(١) عيار الشعر ١٤٤.

(٢) نقد النثر ٨٣.

(٣) الصناعتين ١٥١.

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أنه «لابد للشاعر، وإن كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً، من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق، وهو فحل مضر في زمانه، يقول: تمرّ علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر.. قال بكر بن النطاح الحنفي: الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت، وإن استهتنتها هتنت». وليس مراد بكر أن تهتتن بالعمل وحده، لأنا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتنزف مادته، وتنفد معانيه. فإذا أجم طبعه أياماً، وربما زماناً طويلاً ثم صنع الشعر، جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ مالو رامه من قبل لاستغلق عليه»[١].

ثم يلخّص ابن رشيق الثقافة التي ينبغي أن يحوزها الشاعر[٢]، فيوجب العلم الشامل لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمّل من لغة، ونحو، وفقه، وخبر، وحساب، وأن يأخذ الشاعر نفسه بحفظ الشعر وروايته، ومعرفة الأنساب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك في ما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وأن يعرف العروض ليكون ميزاناً على قوله، وأن يتفقد شعره ويعيد فيه النظر، فيسقط رديّه، ويثبت جيده.

وتميّز عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) عن غيره من النقاد في رؤيته لآلية التأليف الشعري، فاعتبره منطلقاً لتقييم النصوص الأدبية، فكأنه أراد للنقد أن يكون وصفياً ينطلق من النص، لا استدلالياً ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنص. ومن هنا اختلافه عن النقاد الآخرين، في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ. ذلك أنه لم يعط اللفظة المفردة قيمة إلا إذا أدخلت في سياق. فأرسى بذلك نظريته في (النظم).

و(النَّظم) مصطلح كان شائعاً لدى الأشاعرة الذين كان عبد القاهر واحداً

---

(١) العمدة ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢) نفسه ١٣٩ ـ ١٤٢.

منهم. وقد كانوا يعللون إعجاز القرآن بنظمه. ومع أن الجاحظ كان أول من وضع هذا الاصطلاح، وعلّل به الإعجاز القرآني، وأن الجُبّائي المعتزلي وضع مكانه (الفصاحة)، وردّها إلى حسن اللفظ وحسن المعنى، وأن عبد الجبار نفىٰ أن يكون مرجع الفصاحة إلى اللفظ أو المعنى أو الصورة البيانية، وإنما إلى الصياغة النحوية للتعبير، وإلى الأسلوب، فإن عبد القاهر الجرجاني هو الذي سار بهذه الأوليات إلى اكتمالها في نظرية، فذهب إلى أن اللفظة المفردة من حيث هي لفظة لا وزن لها في فصاحة أو بلاغة أو بيان، كما أنكر أن تكون للمعنى مزية في البلاغة، وإنما المعوّل على (النظم) والصياغة والأسلوب.

و(النَّظم) عنده هو معاني النحو التي يدور عليها تعلّق الكلام بعضه ببعض، يقول: «اعلمْ أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله»[1]. ولا يغفل عبد القاهر المعاني في نظريته هذه، فيحاول أن يثبت أن العمل الأدبي لايكون إلا في المعاني. وأن النظم لا علاقة له باللفظ، وإنما النظم يقتضي المعنى القائم في النفس، ويرتب الألفاظ حسبما تترتب هذه المعاني، ولاتزيد الألفاظ أن تكون تابعة للمعاني ولاحقه بها[2]. ومن أجل ذلك منح عبد القاهر أوصاف اللفظ للمعنى، فرأى أن الفصاحة والبلاغة هي أوصاف راجعة إلى المعاني[3]. وفكرة (العلاقات) تشكل، بتفاعلها مع السياق، قوة فاعلة تعطي للأجزاء دلالات خاصة. وكلما أمعنا في هذا التصوّر وجدنا أن فكرة العلاقات تنطوي على حركة خلق مستمرة في اللغة، ترجع إلى موقع الكلمة من السياق وعلاقتها به.

و(نظرية النظم) عند عبد القاهر تأخذ ثلاثة مناح: بلاغية، ونحوية، ولغوية. وتتمثل في ثلاث نقاط:

١ـ الدلالة النحوية في النص الأدبي، فالنص كيان له بناؤه. ولابد من

---

(١) دلائل الإعجاز ٦٤.

(٢) نفسه ٤٠.

(٣) نفسه ـ ١٩٩.

إيجاد الروابط وعلاقات التأثير بين مكوناته. فالوظائف النحوية: الفاعلية، والمفعولية، والحالية، والخبرية.. إلخ. تتفاعل وتؤثر في تركيب الدلالة المتكاملة، ذلك أن الكلمة تحمل مجموعة من الدلالات لاتبين إلا بالتحليل، لأننا نتلقاها مركبة، فثمة الدلالة المعجمية، والصرفية، والنحوية. «وليس النظم سوى تعليق الكلم ببعضها البعض. وجعل بعضها بسبب من بعض. وللتعليق فيما بينها فرق معلومة»[١]. ويقول: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لانعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»[٢].

٢ـ الموقعية في النظم، وتعني الالتفات إلى جانب آخر هو اكتساب الكلمة دلالتها المميزة من تفاعل التصور فيها مع التصورات الأخرى من الأسماء والصفات والأفعال في جو معيّن (الموضوع، المجال، الآفاق الذهنية أو النفسية). وفي علاقات زمانية ومكانية وشخصية. وبهذا يكتمل السياق بأبعاده اللغوية ـ النحوية، والآفاق التصورية. فالكلمة تتأثر بدلالات الكلمات الأخرى في الجملة أو العبارة، وكذلك تفيد من محيط النص وإيحاءاته. و«إنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلماً بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذاك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً، أو لاتحسن أبداً»[٣].

٣ـ توجيه الدراسين ليبحثوا في الدلالات الجديدة، والدلالات الخاصة التي تبدأ تتطور وتنمو، وتشكل حركة حيوية للاستعمالات اللغوية وطبقات

(١) نفسه ٥.

(٢) نفسه ٦٢.

(٣) نفسه ٤٢.

الدلالة في المجالات المختلفة.

ثم انتهت (نظرية النّظم) إلى الفخر الرازيّ (٦٠٦هـ) فتحدث عنها في كتابه (نهاية الإيجاز). ورأى أن النظم هو توخي معاني النحو. وأنه لايحصل في الكلمة الواحدة، وإنما في الكلمات بضم بعضها إلى بعض. وهو يقسم الكلام الذي تتعلق فيه الجمل بعضها ببعض إلى ثلاثة وعشرين نوعاً: المطابقة، والمقابلة، والمزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء، والاعتراض، والالتفات، والاقتباس، والتلميح (أن يشار في الكلام إلى مثل سائر أو قصة مشهورة)، وإرسال المثلين (الجمع بينهما في بيت شعر مثلاً)، واللف والنشر، والتعديد (= سياقة الأسماء المفردة)، والأمر والنهي، والإثبات والنفي، والإيهام (= التورية)، ومراعاة النظير، والموجّه (= أن يمدح الشاعر ممدوحه بصفة حميدة ثم يقرن بها صفة من جنسها تفيد معنى ثانياً)، والمحتمل للضدين من المدح والثناء، وتجاهل العارف، والسؤال والجواب، والإغراق في الصفة (= المبالغة)، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والتعجب، وحسن التعليل.

وهو يعتمد فيها كثيراً على الوطواط في كتابه (حدائق السحر في دقائق الشعر).

نفي الشيء بإيجابه

وهو أن ينفي متعلق أمر عن أمر، فيوهم إثباته له، والمراد نفيه عنه أيضاً. نحو: ﴿لاتُلْهيهم تِجارَةٌ ولا بَيْعٌ عن ذكْرِ الله وفإن نفي إلهاء التجارة عنهم إثباتها لهم، والمراد نفيها أيضاً﴾

يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «وهذا الباب من المبالغة، وليس بها مختصاً، إلا أنه من محاسن الكلام. فإذا تأملته وجدت باطنه نفياً وظاهره إيجاباً كقول امرىء القيس:

علـــى لا حـــبٍ لا يُهتـــدىٰ بمنـــارِهِ
إذا ســافَــهَ العَــوْدُ النيــاطــيُّ جَــرْجَــرا

فقوله (لايهتدىٰ بمناره) لم يرد أن مناراً لايهتدىٰ به، ولكن أراد أنه لا منار له فيهتدىٰ بذلك المنار»[1].

---

(١) العمدة ص ٣٠٤.

النَّقائض

(النَّقض) لغةً: النكث والإبطال. واصطلاحاً (النقائض) جمع نقيضة، مأخوذة من نقض البناء إذا هدمه[1]. وناقض غيره: خالفه وعارضه. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ماقاله الشاعر الأول، فيلتزم البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول. قال الأخطل:

خَـفَّ القطيـنُ فـراحـوا منـكَ أو بَكـروا
وأزعجتْهُـمْ نـوىً فـي صَـرْمِهـا غِيَـرُ

فأجابه جرير (من البحر نفسه، وعلى الرّوي نفسه):

قُـلْ للـديـارِ سَقَـى أطـلالَـكِ المطـرُ
قـدْ هجـتِ شـوقـاً، ومـاذا تنفـع الـذِكَـرُ

وربما اشترك في المناقضة بضعة شعراء، فمن ذلك مثلاً قول الفرزدق يخاطب جريراً:

يـا بـنَ المـراغـةِ والهجـاءُ إذا التقـتْ
أعنـاقُـهُ وتمـاحَـكَ الخصمـانِ

فرد عليه جرير:

لِمَـنِ الـدّيـارُ ببـرقـةِ الـرَّوْحـانِ
إذْ لا نبيـعُ زمـانَنـا بـزمـانِ

فرّد الأخطل:

بَكَـرَ العـواذلُ يَبْتـدرنَ مـلامتـي
والعـالمـون، فكلّهُـمْ يلحـانـي

والمختار في النقائض أن تكون طوالاً، يفخر فيها الشاعر بنفسه وبقومه:

---

(١) لسان العرب، والقاموس المحيط ـ مادة (نقض).

بكرمه، وشجاعته، وبنسب قومه، وشرفهم، وحروبهم. ثم ينقّب الشاعر عن معايب خصمه وعيوب قومه، فينعتهم بالجبن والبخل، والعي، ويذكر هزائمهم، وحروبهم، وعهودهم التي نقضوها، ومخازيهم - حقاً أو باطلاً -. وفي النقائض إقذاع شديد وفحش وبذاءة، وغالباً ما يتعرض المتناقضون للعيوب الخلقية النفسية كالبخل والجبن والغدر والزنا، ويحجمون عن العيوب الخلقية والجسدية[1].

وقد نشأت النقائض منذ العصر الجاهلي حيث كان الهجاء القبلي، وكان يبعثها خلاف بين قبيلتين، فينتصر شاعر لقومه أو لأحلاف قومه، فيرد عليه شاعر من هؤلاء، فيعود الأول إلى الرد، ويستطير بينهما الهجاء. من ذلك ما دار بين امرىء القيس وعبيد بن الأبرص الأسدي حول مقتل حجر، فمن المشهور أن امرىء القيس لما قتلت بنو أسد أباه حجراً، قال متوعداً:

واللهِ لا يــذهــبُ شيخــي بــاطـــلاً
حتـــىٰ أُبيـــدَ مـــالكـــاً وكـــاهـــلا
القـــاتليـــنَ الملِـــكَ الحـــلاحـــلا
خيـــرَ مَعَـــدٍ حَسَبـــاً ونـــائـــلاً[2]

فأجابه عَبيد بن الأبرص بقوله:

ياذا المخوّفنا بقتلِ أبيهِ إذلالاً وحَيْنا

أزَعمتَ أنكَ قَدْ قَتَلْتَ سَراتنا كذباً ومَيْنا

هلاّ على حجر بنِ أمّ قَطامِ تبكي لاعلينا[3]

---

(١) العمدة ٢/١٦٦.

(٢) ديوانه ١٥١.

(٣) ديوانه (ط أوربة) ص ٥٢.

وبالطبع فإن النقائض الجاهلية قد بدأت نثراً، أو حواراً عادياً، ثم أصبحت رجزاً. والرجز فن شعبي يعتمد عليه الأعراب في الاستقاء، والحداء، والأيام، ونحوها. وذلك قبل أن تأخذ النقائض في الطول وتخضع للتحدي الموضوعي، والمعنوي، والموسيقي. وقد كانت أصولها جاهلية: فقامت على الأنساب، وأنشئت في ظل أيام العرب وحروبهم، وحميت بنار العصبيات القبلية، واعترفت بالظلم والعدوان والمفاخرة بالأنساب والأحساب، واعتمدت على نقض معاني الخصم دون التزام بحره أو قافيته.

وفي العصر الإسلامي حلت الرابطة الدينية محل الرابطة القبلية، فاستمرت النقائض بين أنصار الدين الجديد ومناوئيه. يقول صاحب الأغاني «كان يهجو رسول الله ثلاثة رهط من قريش: عبد الله بن الزّبعرى، وأبو سفيان بن الحارث، وعمرو بن العاص. فكان يهجوهم ثلاثة من الأنصار: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله ابن رَواحة. فكان حسان وكعب يعارضانهم بمثل قولهم: بالوقائع والأيام والمآثر، ويعيّرانهم بالمثالب. وكان عبد الله بن رواحة يعيّرهم بالكفر، فكان في ذلك الزمان أشد القول عليهم قول حسان وكعب، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة، فلما أسلموا وفقهوا الإسلام كان أشد القول عليهم قول ابن رواحة»(١).

وتختلف النقائض الإسلامية عن النقائض الجاهلية، في أنها تدور حول دين ينشر، ولذلك غلبت عليها المعاني الدينية التي تقوم على الكفر والهدى، بعد أن كانت تدور على الأحساب والأنساب والأيام. يقول هبيرة بن أبي وهب المخزومي من المشركين في أعقاب موقعة أُحُد، مفتخراً من قصيدة:

سُقْنا كِنانةَ مِنْ أطرافِ ذي يَمَنٍ
عرضَ البلادِ على ما كان يُزْجيها
قالتْ كِنانةُ: أنّىٰ تذهبون بنا؟
قلنا: النخيلَ، فأمّوها ومَنْ فيها

---

(١) الأغاني ٤/ ١٣٧ دار الكتب.

نَحــنُ الفــوارسُ يَــوْمَ الجرِ مِــنْ أَحُــدٍ
هــابــتْ مَعَــدٌّ، فقلنــا: نَحْــنُ نــأتيهــا[1]

فأجابه حسان بن ثابت قائلاً:

سُقْتُــمْ كِنــانَــةَ جَهْــلاً مِــنْ سفــاهتكــمْ
إلــى الــرســولِ فُجْنــدُ اللهِ مُخْــزيهــا
أوردتمــوهــا حِيــاضَ المــوتِ ضــاحيــةً
فــالنَّــارُ مَــوْعــدُهــا والقَتْــلُ لاقيهــا
جمّعتمــوهــا أحــابيشــاً بــلا حَسَــبٍ
أئمَــةَ الكُفْــرِ، غــرّتكــمْ طــواغيهــا
ألا اعتبــرتُــمْ بخيــلِ اللهِ إذ قتلــتْ
أهــلَ القليــبِ ومَــنْ ألقينــه فيهــا[2]

وفي العصر الأموي اشتعلت النقائض بين شعراء عديدين، من أشهرهم الفحول الثلاثة: جرير، والفرزدق، والأخطل. وكان سببها العصبية القبلية، والسياسية. يقول حكيم بن عياش الكلبي من أهل الشام، يهجو الكُميت الأسديّ من مضر:

مــاسَــرنــي أنَّ أمّــي مِــنْ بنــي أَسَــدِ
وأنّ ربّــيَ نَجــانــي مِــنَ النَّــارِ
وأنّهــمْ زّوجــونــي مِــنْ بنــاتِهِــمُ
وأنّ لــي كــلَّ يــومِ ألــفَ دينــارِ

فأجابه الكُميت:

يــا كَلْــبُ مــالــكَ أمٌّ مِــن بنــي أَسَــدِ
معــروفــةٌ فــاحتــرقْ يــا كَلْــبُ بــالنارِ

---

(١) سيرة ابن هشام ٣/ ٦٤.

(٢) نفسه ٣/ ٦٤.

لكــنَّ أمــكَ مِــنْ قَــوْمٍ شَنِئْــتَ بهــمْ
قَــدْ قنعــوكَ قِنــاعَ الخِــزْيِ والعــارِ[1]

وقد اصطحب جرير والفرزدق إلى هشام بن عبد الملك مرتدفين على ناقة، وكان هشام، يومئذ بالرصافة، فنزل جرير لقضاء حاجته، فجعلت الناقة تتلفت، فضربها الفرزدق وقال:

إلامَ تَلفَّتَيْـــــنَ وأنــــتِ تحتـــــي
وخيـــرُ النَّـــاسِ كلهـــمُ أمــــامـــي
متــىٰ تــردي الــرُّصــافــةَ تستــريحــي
مِــنَ التهجيــرِ والــدّبــرِ الــدوامــي

فجاء جرير، فسمع البيتين، فقال:

تَلَفَّـــتُ أنهــــا تحـــتَ ابـــنِ قَيْـــنٍ
إلـــى الكيـــريـــنِ والفــأسِ الكَهــامِ
متــىٰ تَــرِدِ الــرّصــافــةَ تَخْــزَ فيهــا
كخــزيــكَ فــي المــواســمِ كــلَّ عــامِ[2]

والطوابع العامة لفن النقائض الأموية تظهر السمات الإسلامية، والإفحاش في الهجاء والإقذاع فيه إلى درجة تنكرها التعاليم الدينية، والواقعية في هجاء عار مكشوف، والخيال الخصب الذي يبتكر الصور ويخترع الوقائع والحوادث غير آبه بما يرتكب من زور وبهتان.

وهذا التناقض إن دل على شيء فإنما يدل على نشوء الجدل وقوة الحجة والتحام الشعراء بالملاحاة في المعاني والأحداث، وعناية كلٍ بالاحتجاج لنفسه وتأييد وجهة نظره.

---

(١) الأغاني ١٥/١٢٨ ط بولاق.
(٢) النقائض ١٠١٠، وابن خلكان ١/١٠٣.

وقد وردت لفظة (النقائض) عند ابن سلام (٢٣١هـ)[١]. ولكن قدامة (٣٣٧هـ) فرّق بين المناقضة في شعر الشاعر، والمناقضة بين شاعر وآخر. فالأولى نوعان: مناقضة مقبولة، وهي التي يقرر فيها الشاعر معنى من المعاني ثم يعود ليخالفه أو يناقضه في موضع آخر ليزيد المعنى السابق حسناً وقوة، كما في قول امرىء القيس:

وَلَــوْ أنَّ مــا أسعــىٰ لأدنــى معيشــةٍ
كفــانــي ـ ولــمْ أطلــبْ ـ قليــلٌ مِــنَ المــالِ
ولكنّمــا أسعــى لمجــدٍ مــؤثــلٍ
وقــدْ يــدركُ المجــدَ المــؤثَّــلَ أمثــالــي

فقد تصرف امرؤ القيس باقتدار وقوة، ووصف نفسه بحسن وحذاقة، ولم يناقض معناه، بل المعنيان متفقان، ولكنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض مافي الآخر. وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني.

والنوع الثاني هو المناقضة المعيبة، وهي أن يناقض الشاعر نفسه في قصيدة واحدة أو في بيت واحد[٢] ورغم أن قدامة يعتبر هذا النوع تناقضاً معيباً، فإنه يحاول التماس العذر له[٣]. ويصل قدامة المناقضة إلى التناقض. والتناقض من الاصطلاحات المنطقية التي جلبها قدامة من الفكر اليوناني عامة، ومن (فن الشعر) لأرسطو خاصة، فأرسطو يقول: «فالمآخذ التي تؤخذ على الشعراء ترجع إلى خمسة أنواع هي: الاستحالة، ومخالفة العقل، وإيذاء الشعور، والتناقض، والخروج على أصول الصناعة»[٤]. وقدامة يجعل التناقض من عيوب المعاني في الشعر.

---

(١) ابن سلّام ـ طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٢٣.
(٢) نقد الشعر ٢٠.
(٣) نفسه ٢١.
(٤) فن الشعر لأرسطو ـ ت: شكري عياد ١٥٢.

ويمكن أن نرد قيمة النقائض ـ بشكل عام ـ إلى أربعة جوانب:

١ـ الجانب السياسي: فقد صورت النقائض النزاع السياسي: القبلي في العصر الجاهلي، والديني في العصر الإسلامي بين شعراء قريش وشعراء الدين الجديد، ثم السياسي بين الأحزاب السياسية في العصر الأموي: الشيعة، والأمويين، والخوارج، والزبيريين، فقد كان لكل من هذه الأحزاب شعراؤه المدافعون عنه.

٢ـ الجانب الاجتماعي: صورت النقائض مجتمعاتها في الجاهلية، والإسلام، والعصر الأموي. وظل شعراء النقائض حتى أواخر العصر الأموي يعدّون الحياة الحضرية من المعائب، فالأخطل هجا الأنصار بأنهم زرّاع، وجرير هجا بني مجاشع بأنهم قيون (حدادون)، وامتلأت النقائض الإسلامية والأموية بألفاظ الدين الجديد: الصلاة، والحج إلخ.

٣ـ الجانب اللغوي: وللنقائض قيمة لغوية، ذلك أنها حفظت اللغة العربية كما كانت في مجتمعاتها، فقد قيل: «لولا الفرزدق لذهب ثلث اللغة، وقيل ثلثاها». وحافظت على جزالة الألفاظ ومتانة التراكيب.

٤ـ الجانب الأدبي: كانت النقائض تقليداً واضحاً للمعلّقات، في الشكل، وتعدّد الموضوعات، وطول النَّفَس.

النَّقد والنَّاقد

(نَقَدَ) لغةً: ضرب الطائر بمنقاره في الفخ. و(النّقد) تمييز الدراهم[1]، و(نقده): ناقشه في الكلام.

ومن الصعب تحديد أول من استعمل اللفظة بمدلولها الاصطلاحي لأن النقاد العرب القدامى عرفوا النقد ممارسة قبل أن يعرفوه مصطلحاً[2]، وكانوا يعبّرون عن مدلوله بعبارات أخرى كقولهم (العلم بالشعر)، و(صناعة الشعر)[3].

ومن الناحية التاريخية، وردت الكلمة عند ابن سلام (٢٣١هـ) بمعناها اللغوي أثناء حديثه عن الجهبذة بالدرهم والدينار فقال «يعرفها الناقد عند المعاينة»[4]. ولكن ابن سلام أشار إلى دور الناقد: «قال قائل لخلف: «إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك. قال له: إذ أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصرّاف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له»[5].

واستعملها الجاحظ (٢٥٥هـ) بمدلولها الاصطلاحي حيث قال: «بعض جهابذة الألفاظ ونقّاد المعاني»[6]. وميّز الجاحظ بين أنواع عديدة من النقد والنقاد، فقال: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لاينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا

---

(١) تاج العروس ـ مادة (نقد).

(٢) طه إبراهيم ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب٦.

(٣) ابن سلّام. طبقات فحول الشعراء ٣، والشعر والشعراء ١٦، والبيان والتبيين.

(٤) طبقات فحول الشعراء ٣.

(٥) نفسه ١٣.

(٦) البيان والتبيين ١/ ٥٤.

عند أدباء الكتاب».

كما استعملها البحتري[1]، وابن المعتز[2]، والصّولي[3]، وابن طباطبا[4]. وجعلها قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) مضافة إلى الشعر في عنوان كتابه المعروف (نقد الشعر). وذكرها في مقدمته حيث قال: «ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً»[5]. وقال إن النقد «علم». مجاله تخليص الجيد من الرديء، وحاول أن يعطي كلمة (النقد) مضمونها العلمي، ويخرج بها من الاضطراب الذي كانت فيه على أيدي النقاد السابقين، فهي ترد عنده مرادفة للعلم.

وسئل البحتريّ (٢٨٤هـ): يا أبا عبادة أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس، لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب، إن شاء جدّ، وإن شاء هزل. ومسلم يلزم طريقاً واحداً لايتعداه. فقيل له: إن ثعلباً لا يوافقك على هذا. فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشعر مَنْ دُفع إلى مضايقه.

والجمال عند القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) لا يدركه إلا الناقد البصير. وهو غير مطالب بتعليله. وشروط الناقد الجيد عنده هي أنه يحتاج إلى الرواية (الثقافية)، والدراية(الدربة والمران)، والفطنة، ولطف الفكر (الموهبة)، وصحة الطبع، وإدمان الرياضة[6]. وبهذا يرتفع الناقد على مستوى الإنسان العادي الذي يسهل عليه إدراك اللغة والوزن والإعراب والجناس والطباق والمعاني. ويكون قميناً بالفصل في شيئين: العيب الخفي، والجمال الخفي.

---

(١) دلائل الإعجاز ٢٥٣.

(٢) البديع ٥٨.

(٣) أخبار أبي تمام ١٠٠.

(٤) عيار الشعر ٨.

(٥) نقد الشعر ١٣.

(٦) الوساطة ٤١٣.

وشكا الآمديّ (٣٧٠هـ) في مقدمة كتابه النقدي (الموازنة)، كما شكا الصّولي من قبل، من كثرة أدعياء العلم بالشعر، وأن الناس يرجعون في شؤون الخيل والنقد والسلاح مثلاً إلى العالمين بهذه الأمور، إلا في الشعر، فإن الذي يعرف والذي لا يعرف يبادر إلى القول فيه وهو لا يحسن، مع أن التمييز بين بيت وبيت ـ وكلاهما جميل الموقع ـ يحتاج إلى عالم بالصناعة مثلما يحتاج من يميز بين فرسين فيهما علامات العتق والنجابة، أو بين جاريتين متقاربتين في الوصف، سليمتين من كل عيب. وإذا كان الناس يسلمون الحكم في كل صناعة لأهلها، فمن الواجب ألا ينازعوا الناقد في حكم أصدره، ذلك لأنه مهيأ لذلك بالطبيعة أولاً، وبكثرة النظر في الشعر والارتياض له وطول الملابسة فيه. وينتهي الآمدي إلى أن «الموازنة» المعلّلة هي الطريقة التي يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقداً.

والواقع أن النقد الأدبي عند العرب قد نشأ فطرياً في الجاهلية لا يعتمد أصولاً واضحة، بل كان ينقاد لمكانة الشاعر وقيمة شعره. فقد يقارن بين شاعر وآخر. فيفضل أحدهما على الآخر، كما فضّل النابغة الذبياني الأعشى على الخنساء، والخنساء على حسان. وقد ينظر إلى قيمة الشعر من حيث صياغته الخارجية، ومعانيه الجزئية، من حيث كون النظم محكماً أو غير محكم، والألفاظ منسجمة أو نافرة، والمعنى مقبولاً أو مرذولاً.

وينحصر عادة أسلوب الجاهليين النقدي في عبارات وجيزة، وأحكام قاطعة، قلّما تعتمد على الحجة والاستدلال. وقد يلقبون الشعراء والقصائد بألقاب تعبيراً عن منزلة الشاعر أو القصيدة، كما لقبوا المنخّل، والمهلهل، والنابغة. ولما كان نقدهم مبنياً على التأثر والذوق الفني الفطري، فقد كان سطحياً بمجمله، لايخلو من التأثر والاندفاع.

ثم تطور النقد الأدبي في العهد الراشدي والأموي، واتسع أفقه وجنح إلى شيء من الدقة، وحاول تحديد بعض خصائص الصياغة والمعاني. وساعد على ذلك تعدد البيائات الأدبية في مكة ودمشق والمدينة، وانتشار الغناء، فاتجه انتباه النقاد إلى الإيقاعات الموسيقية في الأوزان والألفاظ، وإلى المعاني من حيث

تناسبها، وإلى صحة الشعور الشعري وعمقه.

حتى إذا كان العصر العباسي، عصر العلم والدراسات والمناظرات الفلسفية والدينية والمؤثرات الأجنبية والصراع بين القديم والمحدث، خطا النقد خطوات فساحاً باتجاه التجرد من تأثير العواطف والأهواء والعصبيات، واعتمد على العلم والمنطق في التحليل الأدبي، وعلى تعليل الظواهر الأدبية. وانبعث النقد في هذا العصر من ثلاث نزعات: نزعة اللغويين من أنصار القديم الذين يعنون بتراكيب اللغة. ونزعة الأدباء (كالقاضي الجرجاني) الذين يدرسون الأدب القديم، ويوجهون عناية خاصة إلى الأدب المحدث، فينتقدون عناصره، ويقارنونه بالقديم. ونزعة العلماء المتأثرين بالمعارف الأجنبية (كقدامة) فيعتمدون على البلاغة والمنطق.

ومن النقاد العرب المشهورين: ابن سلّام (٢٣١هـ)، والجاحظ (٢٥٥هـ)، وابن قُتيبة (٢٧٦هـ)، وابن المعتز (٢٩٦هـ)، وابن طباطبا (٣٢٢هـ)، والصّولي (٣٣٦هـ)، وقُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) والقاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ)، والآمديّ (٣٧٠هـ)، وأبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ)، وابن رشيق (٤٥٦هـ)، وعبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ)، وحازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، وغيرهم كثير[١].

---

(١) انظر كتابنا: **التحليل الألسني للأدب - وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٤.**

النَّوادر

(ندر) في اللغة: هو كل شيء سقط، وشذّ. ومن معاني النَّوادر: الشِّواذ، والغرائب، والمضحكات[1].

وفي المصطلح النقدي: النوادر هي الأقوال التي تضحك، أو تستثير الاستغراب والتعجب، لخروجها عن المتوقع والمعتاد، وهي في الشعر تعني الأشعار التي بلغت من الجودة في معنى ما حداً جعلها تخرج عن المعتاد، فسارت لذلك. يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): لو أن شعر صالح بن عبد القدوس، وسابق البربري، كان مغرقاً في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق. ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسرِ، ولم تجرِ مجرى النوادر[2]. ومثاله قول المتنبي:

يُطَمِّعُ الطيَّرَ فيهمْ طولُ أكلِهِمُ
حتىٰ تكادُ على هاماتهمْ تَقَعُ[3]

(١) مختار الصحاح ـ مادة (ندر)

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠٦.

(٣) ديوانه ٣١٢.

الـهـجـاء

(الهجاء) لغةً: الذّم والهجاء عند الزمخشريّ، مأخوذة من هجاء الحروف. والمرأة تهجو زوجها إذا عدّدت عيوبه. وللمادة معان أخرى هي أقرب لأن تكون أصلاً للمعنى الأدبي: فالهجاة والهاجة: الضفدع. وهجو يومنا: اشتد حرّه. وهجى: انكشف. وقد يكون المعنى الأدبي مأخوذاً من كل هذه الأصول.

وقد نشأ الهجاء عند الجاهليين كما نشأ عند غيرهم من الأمم والشعوب، تنديداً بالمعايب الشخصية أول الأمر، ثم تقدّم بعد ذلك إلى مشكلات الحياة العامة، فكان منه الهجاء السياسي والأخلاقي والديني. وقد كثر الهجاء بسبب العصبيات القبلية، وتكاثر الغزوات والحروب، حتى أن بعض النقاد والرواة اتخذوا الهجاء مقياساً لتصنيف الشعراء إلى فحول وغير فحول[١].

وقد ورد ذكر الهجاء في النقد الأدبي منذ ابن سلاّم (٢٣١هـ)[٢]. وحين رتّب أبو تمام (٢٣١هـ) مختاراته المشهورة (بالحماسة) في عشرة أبواب، جعل الهجاء واحداً منها[٣]. ثم جاء قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فقسم الشعر إلى ستة أقسام، وجعل الهجاء أيضاً واحداً منها[٤]. وقد تحدث عن الهجاء باعتباره غرضاً من أغراض الشعر. وهو عنده ضد المديح، وكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له»[٥]. وأجود الهجاء ما توافرت فيه أضداد الفضائل الخلقية

---

(١) كالأصمعي: فحولة الشعراء ٤٢، والموشح ٥٨.

(٢) طبقات فحول الشعراء ١/ ٦٥.

(٣) وهي عنده: الحماسة، والمراثي، والأدب، والنسيب، والهجاء، والأضياف، والمديح، والصفات، والسير والنعاس، والملح، ومذمة النساء.

(٤) وهي عنده: المديح، والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه، وذلك في كتابه (نقد الشعر).

(٥) نقد الشعر ١٠١.

المطلوبة في المديح.

ومثاله قول جرير:

إذا غَضِبَتْ عليكَ بنو تميمٍ
حَسِبْتَ النَّاسَ كلَّهمُ غِضابا

فردّه العباس بن يزيد الكنديّ بقوله:

لَقَدْ غَضِبَتْ عَلَيَّ بنو تميمٍ
فما نكأَتْ لغضبتها ذبابا[1]

ثم جاء أبو هلال العسكريّ (٣٩٥هـ) فوضع كتابه (ديوان المعاني) جمع فيه عيون الشعر والنثر، وجعله في اثني عشر باباً، وجعل واحداً منها الهجاء[2]. وأخذ ابن رشيق (٤٥٦هـ) هذه التقسيمات نفسها، مع تعديل بسيط.

ويمكن تصنيف الهجاء في ثلاثة أنواع هي: الهجاء الشخصي، والهجاء السياسي، والهجاء الديني. أما الهجاء الشخصي، فتثيره النزاعات الفردية والخلافات، ومثاله قول ذي الأصبع العدواني في هجاء ابن عم له:

يا عَمْرو إن لاتدعْ شتمي ومنقصتي
أضربْكَ حتىٰ تقول الهامةُ اسقوني

لاهِ ابنُ عَمِّكَ لا أفضلتَ في حَسَبٍ
عني ولا أنتَ ديّاني فتخزوني

إني لَعَمْرُكَ مابابي بذي غَلَقٍ
عن الصديقِ ولا خيري بممنونِ

---

(١) نفسه ١٠٥.

(٢) وهي عنده: في التهاني المديح والافتخار، وفي الخصال المحمودة، وفي المعاتبات والهجاء والاعتذار، وفي الغزل ووصف الحسان، وفي النار والطبخ والطعام والشراب، وفي السماء والنجوم والشمس والقمر، وفي السحاب والمطر والثلوج والمياه. وفي السلاح والحرب، وفي القلم والخط والكتاب وصفة البلاغة، وفي الخيل والإبل والسير والفلوات والسراب وصفة سائر الحيوان، وفي ذكر الشباب والمشيب والعلل والموت والمراثي والتعازي والزهر، وفي أشياء مختلفة.

ولا لســانــي عــن الأذى بمنطلــقِ
بــالفــاحشــات ولا فتكــي بمــأمــونِ
كــلُّ امــرىءٍ راجــعٌ يــومــاً لشيمتِــهِ
وإنْ تخلّــقَ أخــلاقــاً إلــى حيــنِ
إنّــي أبــيٌّ أبــيٌّ ذو محــافظــةٍ
وابــنُ أبــيٍ أبــيٍ مِــن أبييــنِ
واللهِ لَــوْ كَــرهــتْ كفــي مصــافحتــي
لقلــتُ إذْ كــرهــتْ قــرب لهــا: بينــي[١]

وأما الهجاء السياسي فهو من أجل القبيلة. فالعصبية القبلية كانت القانون الذي بنيت عليه حياتهم، ويمثله قول أحدهم:

لا يسألونَ أخاهمْ حينَ يَنْدِ بَهمْ في النَّائباتَ على ما قالَ برهانا

وقد كثر هذا الهجاء بينهم بسبب كثرة الغزوات والأيام التي شهدت معاركهم، يقول جابر بن حني مصوّراً ذل قومه الذين قبلوا الدّيات ودفع الأتاوات لجباة المناذرة:

لتغلــبَ أبكــي إذْ أثــارتْ رمــاحُهــا
غــوائــلَ شــرٍ بينهــا متثلــمِ
وفــي كــلِ أســواقِ العــراقِ إتــاوةٌ
وفــي كــلِ مــابــاع امــرؤٌ مَكْــسُ دِرْهــمِ
وَقَــدْ زعمــتْ بَهْــراءُ أنَّ رمــاحَنــا
رمــاحُ نصــارىٰ لاتخــوض إلــى الــدمِ

وأما الهجاء الديني فقد نشأ بظهور الإسلام، حيث قيلت أشعار كثيرة في الهجاء بين الشعراء المسلمين وشعراء قريش، كما قيلت نقائض وأهاج تغصّ بها السيرة. وقد وجه الرسول الشعراء للدفاع عن الدين الجديد، فقال حسان بن ثابت ـ لسان حال الدعوة الجديدة ـ مهدداً المشركين ومفتخراً بالمسلمين:

---

(١) الهامة: طائر كانت تزعم العرب في أساطيرها أنه لايزال يصيح على قبر المقتول قائلاً: اسقوني، اسقوني، حتى يؤخذ بثأره، لاه: الله، وهو قسم. بيني: فعل أمر من بان: أي بعد.

عَـــدِمنـــا خيلَنـــا إنْ لَـــمْ تَـــرَوْهـــا
تُثيـــرُ النَّقـــعَ مـــوعـــدُهـــا كَـــداءُ

يُبـــاريـــنَ الأعِنّـــةَ مُصْعِـــداتٍ
علـــى أكتـــافِهـــا الأَسَـــلُ الظِمـــاءُ

تَظَـــلُّ جيـــادُنـــا مُتَمطِّـــراتٍ
تُلطّمهُـــنَّ بـــالخُمُـــرِ النِســـاءُ

فـــإمّـــا تُعْـــرضـــوا عنّـــا اعتمـــرنـــا
وكـــانَ الفتـــحُ وانكشـــفَ الغطـــاءُ

وإلاّ فـــاصبـــروا لِجِـــلادِ يـــومٍ
يُعِـــزُّ اللهُ فيـــه مَـــنْ يشـــاءُ

وجبـــريـــلٌ أميـــنُ اللهِ فينـــا
وروحُ القُـــدْسِ ليـــسَ لَـــهُ كِفـــاءُ

وقد وضعوا للهجاء الجيد شروطاً منها: ألا يخدش الحياء، يقول أبو عمرون بن العلاء: خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها، فلا يقبح بمثلها[1].

وجعلوا أشد الهجاء: الهجاء بالتفضيل، وسمّوه الهجاء المقذع، يروى أن عمر بن الخطاب قال للحطيئة: إياك والهجاء المقذع، قال وما المقذع يا أمير المؤمنين؟ قال: المقذع أن تقول: هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف، وتبني شعراً على مدح لقوم، وذم لمن يعاديهم، قال: أنت والله، يا أمير المؤمنين، أعلم مني بمذاهب الشعر، ولكن حباني هؤلاء فمدحتهم، وحرمني هؤلاء فذكرت حرمانهم، لم أنل من أعراضهم شيئاً[2]. ولذلك كان بيت جرير الذي يقول فيه:

فَغـضّ الطَّـرْفَ إنْـكَ مِـنَ نُمَيْـرٍ
فـلا كعبـاً بلغـت ولا كِـلابـا[3]

(١) العمدة ٢/١٤٨.

(٢) العمدة ١/١٣٨.

(٣) العمدة ١/١٣٨.

من أشد الهجاء لما فيه من التفضيل. ويروى أن بني نمير كانوا إذا سئلوا عن نسبهم رفعوا صوتهم باسم نمير، فلما قال جرير هذا البيت، أخذوا، إذا سئلوا، يتجاوزون أباهم نميراً إلى جدهم، هرباً من ذكره، وفراراً مما وسم به[1].

وأدركوا أن أشد الهجاء أعفه وأصدقه، كما قال خلف الأحمر: «والصدق في الهجاء من أعظم أسباب قوته. لأن المرء يخشى أن يدرك الناس ما فيه من نقص حقيقي. فإذا أدرك الشاعر ذلك وأذاعه في الناس، كان ذلك أشد إيلاماً للمهجو، إذ يخيل إليه أن الناس جميعاً قد أدركوا ما فيه من نقص.

وأبلغ الهجاء، كما قال صاحب الوساطة، هو ما جرى على طريقة التشكك والتجاهل، ولذا ذهب العلماء إلى الإعجاب بقول زهير:

وَمَا أدري وسوفَ إخالُ أدري ... أقومٌ آلُ حِصْنٍ أمْ نِساءُ؟
فإنْ تكنِ النساءُ مخبآتٍ ... فحقٌّ لكل مُحْصنةٍ هِداءُ[2]

ولذلك كانوا يعدون التعريض أهجى من التصريح، وعلّل ابن رشيق ذلك «باتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته وطلب حقيقته».

وقيل إن أهجى بيت هو قول الأخطل في بني يربوع. رهط جرير:

قَوْمٌ إذا استنبحَ الأضيافَ كلبُهُمُ ... قالوا لأمِهِمُ: بولي على النّارِ[3]

وقيل: بل قول البعيث في هجاء بني كليب:

ألستَ كليبيّاً إذا سيمَ خطّةً ... أقرّ كإقرارِ الحليلةِ للبَعْلِ
وكلُّ كليبيٍ صحيفةُ وجهِهِ ... أذلُّ لأقدامِ الرجالِ من النَّعلِ[4]

---

(١) العمدة ١/ ٢٦.

(٢) العمدة ٢/ ١٤٠.

(٣) العمدة ٣٨٣ ط دار الكتب العلمية.

(٤) العمدة ٣٨٣ ط دار الكتب العلمية.

الهزل يُراد به الجِد

وهو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب، كما فعل أصحاب النوادر، كأشعب.

وأول من تحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ)، ومثّل له بقول إبراهيم بن هانيء: من تمام آلة القصص أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخاً بعيد مدى الصوت. ومن تمام آلة الزمر أن تكون الزامرة سوداء. ومن تمام آلة المغني أن يكون فاره البرذون (الدابة الكبيرة)، براق الثياب، عظيم الكبر، سيء الخلق. ومن تمام آلة الخمّار أن يكو ذمّياً[١].

ومثّل له ابن المعتز (٢٩٦هـ) بقول أبي نواس:

إذا ما تميميٌّ أتاكَ مفاخراً
فقلْ: عَدِّعن ذا، كيف أكلُكَ للضبِ[٢]

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٩٣.

(٢) البديع ٦٣.

وحدة القصيدة= وحدة السياق= الوحدة العضوية

عُني النقاد العرب بوحدة البيت الشعري واستقلاله بنفسه. واعتبروا التضمين عيباً في الشعر. وقد اهتموا بالتناسق والارتباط بين أبيات القصيدة بحيث تكون منسقة، متناسبة المعاني. وقد أشار (ثعلب) إلى (اتساق النظم). ولاحظ ابن سنان (صحة النسق والنظم). ووضع الشعراء، منذ العصر الأموي، أيديهم على فكرة (وحدة السياق)، فذكر الرواة أن عمر بن لجأ قال لأحد الشعراء: أنا أشعر منك. قال: بم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه. وذكروا أن رؤبة بن العجاج قال في نعت شعر ابنه عقبة: «ليس لشعره قران»(1). وقال الجاحظ (٢٥٥هـ): «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً»(2).

ولعل تأثر النقاد العرب بالثقافات الأجنبية (اليونانية، والفارسية) قد ساعد على تكوين فكرة (وحدة القصيدة). ويأتي ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في مقدمة المستفيدين من الثقافة اليونانية. وقد استطاع أن يجمع ملحوظات سابقيه حول ضرورة تنسيق أبيات القصيدة. وأضاف إليها ما اطلع عليه من أرسطو، فدعا إلى أن تتماسك معاني القصيدة وألفاظها، وتترابط أبياتها بحيث تغدو بناء محكماً متشاكلاً، كالجسد، لايمكن وضع عضو فيه مكان آخر، فقال: «يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصفه إلى غيره عن المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة لاتناقض في معانيها، ولا وهیٰ في مبانيها، ولاتكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها»(3).

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٣٠٥.

(٢) العمدة ١/ ١٧١.

(٣) عيار الشعر ١٢٤.

والحاتمي (٣٨٨هـ) تابع ابن طباطبا في أن القصيدة «يجب أن تكون في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لاينفصل جزء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون.. فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم فيه: عدّ عن كذا إلى كذا». ثم ينفذ إلى تصوّر مدهش لانجده عند سابقيه من النقاد، وهو أول تصوّر من نوعه للوحدة العضوية للقصيدة، إذ يقول: «فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان، في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه، وتعفيّ معالم جلاله»[١].

ولكن هذا الفهم الذي يقوم على مجرد وصل أجزاء القصيدة على نظامها التقليدي، في جمعها بين الغزل والوصف والمدح مثلاً، هو فهم قاصر لمفهوم الوحدة العضوية لدى أرسطو، إذ فهموا أن المراد وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وإن كانت موضوعاتها متغايرة. وهو خلاف ماقرره أرسطو[٢]. ولعل استفادة الحاتمي من أرسطو كانت أكبر إذ عرف وحدة العمل الأدبي عند أرسطو ولكن يبدو أن حازماً القرطاجني (٦٨٤هـ) كان أكثر المتأثرين ـ ربما عن وعي ودقة ـ بأفكار أرسطو، إما عن صاحبها مباشرة، أو عن طريق الفلاسفة الذين شرحوا (فن الشعر) لأرسطو. ويتضح هذا من إحالات حازم المتعددة إلى أرسطو.

ويتبدى مفهوم وحدة القصيدة عند حازم في قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ... ويحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذ كان تأليفها

---

(١) حلية المحاضرة ٢١٥/١، وزهر الآداب ٥٩٧/٢، والعمدة ١١٧/٢.

(٢) مما يؤكد استفادة ابن طباطبا من كتاب أرسطو (فن الشعر) أن مترجمه متى بن يونس كان معاصراً لابن طباطبا. والفرق بين وفاتيهما ست سنوات.

منها على ما يجب»[1]. ثم يضع قوانين استجادة الفصول، وترتيبها، وتقديمها وتأخيرها. فيرى في تأليف بعض بيوت الفصل أن تبدأ بالمعنى المناسب لما قبله، وإن تأتّىٰ مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل، على أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى المشرف ليكون خاتمة الفصل، ويحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل، وأن يردف البيت الأول بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل، وأن يكون لتاليه علقة به[2].

أما المصدر الثاني لتأثر النقاد العرب في القول بوحدة القصيدة فهو الثقافة الفارسية، ولعل ابن الأثير (٦٣٧هـ) هو خير من يمثلها، فقد التفت إلى العيب الخطير الذي أدركه في القصيدة العربية، وهو اعتمادها على البيت المفرد دون القصيدة المتكاملة، وقد قارن بين الشعر العربي والشعر الفارسي، فقال: «وجدت العجم يفضلون العرب في هذه الناحية المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك غاية في الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بـ (شاه نامه) وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمعوا على أنه ليس في لغتهم أفصح منه، وهذا لايوجد في اللغة العربية، على اتساعها، وتشعب فنونها وأغراضها»[3].

---

(١) منهاج البلغاء ٢٨٧ـ٢٩١.

(٢) منهاج البلغاء ٢٨٧ـ٢٩١.

(٣) المثل السائر ٤/ ١١.

الـوصـف

الوصف مصطلح أدبي يعني نعت الشيء وذكر محاسنه ومساوئه. وقد ذكره الجاحظ (٢٥٥هـ)[١]. وثعلب (٢٩١هـ)[٢]. وابن المعتز (٢٩٦هـ)[٣]، والصولي (٣٣٦هـ)[٤]، والمبرد (٣٨٥هـ)[٥]، وابن طباطبا (٣٢٢هـ)[٦] كغرض من أغراض الشعر المشهورة.

أما قدامة (٣٣٧هـ) فتعريفه للوصف يتكون من شقين، يؤكد أولهما ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. وقد تأثر قدامة بالفلسفة اليونانية والمنطق الصوري. ويدل الثاني على مدى تعمق قدامة في فهم حقيقة الوصف، فمقياس جودة الوصف عنده مستمد من الشعر نفسه، لأنه لاحظ أن وصف الشعراء يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، ولذلك فأحسنهم وصفاً مَن ذكر في وصفٍ أكثر ما يمكن من المعاني التي يتكون منها الموصوف حتى تتأتىٰ له محاكاة الموصوف وتصويره تصويراً واضحاً للحس[٧].

ويقول ابن رشيق (٤٥٦هـ) إن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه. وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه[٨].

وقد اشتهر بعض الشعراء في وصف بعض الأمور: فمن نُعّات الخيل: امرؤ القيس، وأبو دؤاد، وطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي. ومن نعّات الإبل:

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٨٣.
(٢) قواعد الشعر ٨٣.
(٣) البديع ٦٥.
(٤) أخبار أبي تمام ١٦.
(٥) الكامل ١/٢٣.
(٦) عيار الشعر ٩.
(٧) نقد الشعر ١٢٢.
(٨) العمدة ٤٦٤.

طرفة، وأوس بن حجر، وكعب بن زهير، والشمّاخ، والراعي النميري. ومن نعّات الحمر الوحشية والقسي: الشمّاخ. ومن نعّات الخمر: الأعشى، والأخطل، وأبو نواس. ومن نعّات الطرد والصيد: ابن المعتز.

ويكاد النقاد يجمعون على أن أجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف، حتى يكاد يمثله عياناً للسامع، وذلك بأن يأتي الشاعر بأكثر معاني ما يصفه، وبأظهرها فيه، وأولاها بأن تمثله للحس[1]. ولذلك قال بعض النقاد: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً[2].

ولدى استعراضنا للشعر العربي نتبين أن الوصف والتصوير فيه كان على نوعين: تصوير نقلي، وتصوير وجداني. أما التصوير النقلي فيكتفي فيه الشاعر بنقل الصورة بحياد تام، في تشبيه طرفاه ماديان: فوجه الحبيبة مثلاً قمر، وشعرها ليل، وقامتها رمح. وعندما تطوّر التصوير النقلي أصبح تصويراً عقلياً حيث صار أحد طرفي التشبيه فكرة أو حالة نفسية، فالنابغة مثلاً يشبّه الجود، وهو فكرة تجريدية، بالفرات، وهو شيء حسي، وزهير يشبّه الموت، وهو فكرة تجريدية، بالناقة العشواء. وعندما تجاوز العرب المرحلة الرعوية إلى المرحلة الحضارية تجاوز الشعر العناية بالأوصاف المادية إلى الوصف الملون بالشعور، حيث سلّط على الأشياء عدسة الحدس والبصيرة، لا البصر، واندمجت الذات بالموضوع. يقول أبو نواس مثلاً:

يَـــزيـــدُكَ وجهُـــهُ حُسْنـــاً

إذا مـــا زِدْتَـــهَ نَظَـــرا[3]

---

(١) نقد الشعر ٤١. والصناعتين ١٢٤، والعمدة ٢/٢٢٦.

(٢) العمدة ٢/٢٢٦.

(٣) انظر كتابنا: بنية الشعر الجديد. دار الرشاد الحديثة. الدار البيضاء ١٩٧٦ ص ٥٩ـ٦٠.

المصادر والمراجع

- الأغاني - الأصفهاني. دار الكتب. القاهرة ١٩٢٧-١٩٧١.
- البديع - ابن المعتز. ت: كراتشكوفسكي. دار الحكمة. دمشق. د. ت
- البديع في نقد الشعر - أسامة بن منقذ - ت: أحمد بدوي وزميله. مكتبة الحلبي. القاهرة ١٩٦٠.
- التلخيص في علوم البلاغة - القزويني، شرح البرقوقي، المكتبة التجارية ط٢، مصر ١٩٣٢.
- التبيان في علوم البيان - ابن الزملكاني، ت: أحمد مطلوب وزميلته. بغداد ١٩٦٤.
- دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني - ت: رضوان الداية وأخوه. دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣.
- سّر الفصاحة. ابن سنان الخفاجي. ت: عبد المتعال الصعيدي. القاهرة ١٩٦٩
- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري ت: د مفيد قميحة - دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨١.
- طبقات فحول الشعراء. ابن سلام. ت: محمود شاكر - دار المعارف بمصر ١٩٥٢.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة - يحيى العلوي. القاهرة ١٩١٤.
- العمدة في صناعة الشعر ونقده - ابن رشيق القيرواني. ت: د، مفيد قميحة. دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٣.
- فحولة الشعراء: الأصمعي. ت: محمد عبد المنعم خفاجي وزميله. المنيرية القاهرة ١٩٥٣.
- قواعد الشعر - ثعلب. ت: محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الحلبي. القاهرة ١٩٤٨.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. ت: محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس ١٩٦٦.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الآمدي. دراسة واختيار: محمد عزام وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٥.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ابن الأثير. ت: الحوفي وطبانة - مصر ١٩٥٩.
- الموشح. المرزباني. السلفية. القاهرة ١٣٤٣.

- مختار الصحاح. الرازي. مكتبة البابي الحلبي بمصر ١٩٥٠.
- نقد النثر. قدامة بن جعفر. ت: عبد الحميد العبادي. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨٢.
- نقد الشعر. قدامة بن جعفر. ت: بونيباكر. ليدن ١٩٥٦.
- يتيمة الدهر، الثعالبي، الصاوي ١٩٣٤.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي - مصر ١٩٥٥.
- الأسلوب - أحمد الشايب. ط ١ عام ١٩٣٩ ط٥ عام ١٩٥٦.
- أسس النقد الأدبي عند العرب. د. أحمد أحمد بدوي - دار نهضة مصر ١٩٧٧.
- الأسلوبية منهجاً نقدياً - محمد عزام - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٠.
- الإيقاع في الشعر العربي. مصطفى جمال الدين. النجف ط٢ عام ١٩٧٤.
- البلاغة تطور وتاريخ - د. شوقي ضيف. دار المعارف بمصر ١٩٦٥.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - د. إحسان عباس - دار الامانة - بيروت ١٩٧١.
- التركيب اللغوي للأدب. د. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة. مصر ١٩٧٠.
- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - د. محمود الربداوي - دار الفكر دمشق ١٩٦٧.
- فن المديح - أحمد أبو حاقة - دار الشرق الجديد - بيروت ١٩٦٢.
- قضايا النقد الأدبي - د. بدوي طبانة - معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٧١.
- المعجم الأدبي - د. جبور عبد النور. دار العلم للملايين ١٩٧٩.
- النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٣

صدر للكاتب

١ـ بنية الشعر الجديد/ دار الرشاد الحديثة ـ الدار البيضاء ١٩٧٦.
٢ـ المسرح المغربي/ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٧.
٣ـ اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب /اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٧.
٤ـ تاريخ الأدب العربي لمعهد إعداد المدرسين/ وزارة التربية ـ دمشق ١٩٨٩. (مشترك).
٥ـ القراءة لمعهد إعداد المدرسين/ وزارة التربية دمشق ١٩٨٩ (مشترك).
٦ـ قضية الالتزام في الشعر العربي/ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٩.
٧ـ الأسلوبية منهجاً نقدياً/ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٩.
٨ـ الأدب العربي وتاريخه / وزارة التربية ـ دمشق ١٩٩٠ (مشترك).
٩ـ وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية /اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٩٠
١٠ـ البطل الإشكالي في الرواية العربية / دار الأهالي ـ دمشق ١٩٩٢.
١١ـ الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة/ دار الأهالي ـ دمشق ١٩٩٣
١٢ـ مدخل إلى فلسفة العلم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة/ دار طلاس ـ دمشق ١٩٩٣
١٣ـ التحليل الألسني للأدب/ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٤.
١٤ـ الخيال العلمي في الأدب / دار طلاس ـ دمشق ١٩٩٤.
١٥ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري / وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٥.
١٦ـ الحداثة الشعرية/ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٩٥.
١٧ـ فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان/ دار حوا ـ اللاذقية ١٩٩٦.
١٨ـ مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق

الفهرس

هذا الكتاب

إذا كانت لكل صناعة ألفاظها . فإن (المصطلحات النقدية) هي مفاتيح علم الأدب والنقد . ولهذا كانت العناية بها كبيرة ، لأنها أدوات التفكير العلمي ، ووسائل التقدم الأدبي ، ولغة التواصل الثقافي .
وإذا كان (المصطلح) رمزاً بين المختصّين فإنه بحاجة إلى مزيد من الدقّة والوضوح ، لأن المعاني متفاوتة مختلفة ، ولهذا كانت الحاجة ماسة إلى بيان استعمالاتها الاصطلاحية والعرفية ، عبر العودة إلى أمهات كتب التراث ... وقد كان يحدوني في هذا الجهد الذي استغرق سنوات ، شعوري بأن النقد الأدبي بحاجة إلى استئناف النظر فيه ، وتقييمه في كل مرحلة على ضوء المستجدات النقدية المعاصرة .
ويقدم هذا المحصول من رصد (المصطلحات) النقدية والأدبية ، وتعريفها ، وشرحها ، صورة عن (المصطلح النقدي) في نشوئه ، وتطوره عبر العصور ولدى مختلف النقاد .
وقد رتّبت هذه المصطلحات ترتيباً ألفبائياً ، معتمداً اللفظ ، آملاً أن أكون قد وفقت في سد ثغرة في مكتبتنا النقدية في التعريف بهذه المصطلحات التي تداولها أسلافنا النقاد ، ومايزال أحفادهم يتداولونها حتى اليوم .

المؤلف

دار الشرق العربي

حلب ـ سورية ـ هاتف : 2213773 ـ فاكس : 2225966 ـ ص . ب : 415

بيروت ـ لبنان ـ هاتف : 791668 ـ ص . ب : 11/6918